Mariana Gonçalves Monteiro de Barros

Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Margarida de Souza Neves

Volume I

Rio de Janeiro
Setembro de 2008

Mariana Gonçalves Monteiro de Barros

Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutor em História.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profª Margarida de Souza Neves
Orientadora
Departamento de História
PUC-Rio

Profº Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Departamento de História
PUC-Rio

Profª Eunícia Barros Barcelos Fernandes
Departamento de História
PUC-Rio

Profº Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses
Departamento de História
USP

Profª Maria Inez Turazzi
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Museu Imperial

Profº Nizar Messari
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 30 de setembro de 2008.

Mariana Gonçalves Monteiro de Barros

Graduou-se em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2001 e em Jornalismo na Escola de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2003. Concluiu sua dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-graduação em História Política da UERJ em 2004. Publicou um livro sobre história da imprensa no Brasil do século XIX em co-autoria com o historiador Marco Morel. É professora do Colégio Pedro II.

Ficha Catalográfica

Barros, Mariana G. Monteiro de

Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo / Mariana G. Monteiro de Barros ; orientadora: Margarida de Souza Neves. – 2008.

2 v. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Ferrez, Marc. 4. Fotografia. 5. Rio de Janeiro. 6. Cultura visual. 7. Viajantes. 8. Cartão-postal. I. Neves, Margarida de Souza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para o meu filho, Bernardo

Agradecimentos

É um privilégio ter como primeiro leitor e crítico um profissional com a inteligência e a experiência de Margarida de Souza Neves. Sem as suas observações sempre criteriosas e precisas esse texto seria outro. Tive ainda a oportunidade de ser guiada por Margarida no estágio Docente da Capes, aprendizado inesquecível. Marco Morel, meu orientador duas vezes, uma na graduação e outra na dissertação de mestrado, sempre incentivou o meu trabalho. Maria Inez Turazzi, gentilmente me recebeu, forneceu artigos, livros e discutiu idéias, além de ter participado da minha qualificação com críticas indispensáveis para a continuidade da tese. Ao professor Antonio Edmilson Rodrigues que conheci quando ele ministrava a disciplina História do Rio de Janeiro nos primeiros períodos da graduação na UERJ, e que tive o prazer de reencontrar neste Programa de Pós-graduação, agradeço a participação na minha qualificação e também por ter despertado em mim o interesse pela história da cidade do Rio de Janeiro. Lorelai Kury e Celeste Zenha fizeram parte de minha banca na defesa da dissertação de mestrado na UERJ, sem elas eu não teria escrito o projeto para concorrer a uma vaga na PUC. Manoel Salgado Guimarães é um professor exemplar. A ele devo o meu interesse inicial pelas relações entre história e imagem, quando ainda nos primeiros períodos da graduação passou para a turma o filme de Ettore Scola, *Casanova e a Revolução (La Nuit de Varennes)*. Elisyo Belchior compartilhou sua magnífica coleção de cartões-postais e cordialmente cedeu-me raras imagens para a reprodução neste trabalho. Manolo Florentino, além de ter proporcionado a discussão do meu projeto de pesquisa pelos alunos do Programa de pós-graduação em História da UFRJ, durante uma disciplina que cursei naquela instituição, indicou-me páginas

no Registro Geral de Ofícios nas quais constam as alforrias fornecidas aos escravos de Marc Ferrez, o tio do fotógrafo, documentos que eu desconhecia e que dificilmente teria encontrado. Ao Instituto Moreira Salles agradeço a cessão dos direitos de reprodução de imagens relacionadas no final da tese. À Fundação da Biblioteca Nacional agradeço igualmente pela cessão de direito de reproduzir tanto fotografias quanto as páginas da *Revista Illustrada* e ao Arquivo Nacional pela cessão dos direitos de reprodução dos documentos relativos ao Fundo Família Ferrez, assim como os do Fundo da Comissão Construtora da Avenida Central. Finalmente agradeço a CAPES, ao CNPq e à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro pelos auxílios concedidos.

Resumo

Barros, Mariana G. Monteiro de; Neves, Margarida de Souza. **Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo.** Rio de Janeiro, 2008. 379p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Marc Ferrez (1843-1923) não foi apenas um fotógrafo. Nos mais de 60 anos que atuou profissionalmente na cidade onde nasceu, o Rio de Janeiro, além de se dedicar à produção e venda de imagens fotográficas, ele foi comerciante de produtos químicos, equipamentos e materiais ligados à fotografia, dedicando-se, a partir da primeira década do século XX, aos negócios cinematográficos. A longa carreira de Ferrez, desde a abertura de sua primeira casa comercial em 1867, até a sua morte em 1923, se desenrolou em um período de mudanças muito significativas para a História, e para a cidade na qual ele atuava. Este estudo aborda a produção imagética e comercial de Ferrez com o objetivo de apreender a sua importância, não só para a ampliação de uma cultura visual no Brasil, mas também para o imaginário social da cidade. Se por um lado, as fotografias e suas variadas formas de reprodução permitiam o fortalecimento de um sentimento de identidade entre os próprios habitantes do país que o Rio de Janeiro simbolizava, por outro, essa produção era um importante instrumento de atração dos imigrantes e de estrangeiros que por ela entravam. A variada gama de documentos investigados para possibilitar esta abordagem inclui relatos de viajantes, dentre os quais têm especial lugar os de Koseritz e Agassiz; os textos e ilustrações de Angelo Agostini na *Revista Illustrada*; Relatórios do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas; além dos muitos documentos ligados às trajetórias pessoal e profissional de Ferrez, doados pela Família Ferrez em 2007 ao Arquivo Nacional.

Palavras-chave

Marc Ferrez; fotografia; Rio de Janeiro; cultura visual; viajantes; cartão-postal.

Abstract

Barros, Mariana G. Monteiro de; Neves, Margarida de Souza (Advisor). **Marc Ferrez and the city of Rio de Janeiro of his time.** Rio de Janeiro, 2008. 379p. D. Thesis – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Marc Ferrez (1843-1923) was not just a photographer. During the 60 years that he worked professionally in his native city of Rio de Janeiro, he was involved in many facets of photography. In addition to his dedication to the production and commercialization of photographic images, he also traded chemicals, equipment and materials related to photography. From the first decade of the twentieth century, he was also dedicated to the film business. His long career - from the opening of his first commercial house in 1867, until his death in 1923 - was conducted over a period of very significant changes to history, and to the city in which he served. This study addresses the production of Ferrez' commercial imagery and one of its main objectives is to seize its importance, not only for the development of a visual culture in Brazil but also for the social imagination of the city. If on the one hand, the photographs and its many forms of reproduction allow for the strengthening of a sense of identity among the inhabitants of the country that Rio de Janeiro symbolized, on the other hand, his work was an important instrument of attraction of immigrants and foreigners that entered the country through the then capital city. The diverse range of documents investigated to enable this approach includes reports of travelers, specially Koseritz and Agassiz narratives, the texts and illustrations of Angelo Agostini in the *Revista Illustrada*, reports from the Ministry of Industry, Traffic and Public Works, and many documents related to personal and professional trajectories of Ferrez, donated by the Family Ferrez in 2007 to the National Archives (Arquivo Nacional, Rio de Janeiro).

Keywords

Marc Ferrez; Photography; Rio de Janeiro; visual culture; travelers; postcards.

Sumário

Siglas

Arquivo Nacional	AN
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro	AGCRJ
Biblioteca Nacional	BN
Comissão Construtora da Avenida Central	CCAC
Família Ferrez	FF
Firma Marc Ferrez	FMF
Instituto Moreira Salles	IMS
Júlio Ferrez	JF
Luciano Ferrez	LF
Marc Ferrez	MF

Esclarecimentos

As legendas que acompanham as fotografias foram feitas a partir das obras de onde foram reproduzidas, exceto nos casos nos quais as imagens já haviam sido intituladas pelo fotógrafo. Por vezes, encontramos datas diferentes para a mesma fotografia dependendo da obra em que foi publicada ou instituição a que pertencem. A utilização do "cerca de" pelas instituições mostra que não há precisão na datação das imagens. Quanto aos títulos das fotografias, segundo o diretor da Reserva Técnica Fotográfica do Instituto Moreira Salles, Sergio Burgi, em sua grande maioria são atribuídos pelos catalogadores das imagens, já que não é comum aos fotógrafos darem títulos a cada uma de suas fotografias.

Todas as ilustrações da *Revista Illustrada* pertencem ao Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

No final da tese há um índice das imagens reproduzidas em cada capítulo com informações mais detalhadas do que as contidas no corpo do texto.

Introdução

Setecentos mil réis. Foi a quantia suficiente para um imigrante francês, pai de seis filhos nascidos no Rio de Janeiro, adquirir uma casa de construção antiga situada em um terreno no Andaraí Pequeno. Como o tragicômico personagem de Lima Barreto, Policarpo Quaresma, esse francês foi um homem traído pelos seus ideais. Um sonho: trazer a indústria para um país que, se comparado à sua terra natal, tinha somente contornos de civilidade. Esse homem era Zeferino Ferrez. No terreno adquirido ele lutou contra empecilhos de toda a sorte para a manutenção do seu empreendimento: burocráticos, financeiros, técnicos, administrativos e pessoais para que fosse possível estabelecer na cidade uma das primeiras fábricas de papel do território sul-americano. Das tentativas de sucesso e fortuna fez-se desgraça. Zeferino e sua esposa, a francesa Alexandrine Caroline, morreriam dez anos depois sem que os seus projetos fossem bem sucedidos.

A morte "na força da idade"[1] pegou de surpresa os seis filhos do casal. As dívidas deixadas pelo pai eram tantas que todos os bens – dos imóveis, passando pelos "pretos" até um cabide – foram arrolados e avaliados. Os herdeiros foram colocados sob juramento para que nenhum bem fosse omitido das autoridades e deixasse de constar no inventário. Dos Ferrez, três moças já estavam casadas, e havia três menores: Sophie, Maurice e Marc, postos sob tutela.

Essa tragédia familiar marcaria para sempre a vida do menino de então oito anos de idade, Marc Ferrez, que, apesar das muitas pendências herdadas, ganhou do pai uma família numerosa e laços de amizade que contribuiriam para definir o seu destino. Assim, o pequeno órfão veio a se tornar o grande Marc Ferrez, homem que hoje é reconhecido como um fotógrafo prestigiado tanto no seu tempo quanto em nossos dias, mas que ao morrer, em 1923, foi muito mais homenageado pelos contemporâneos pelo

[1] FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie & POINDRELLE, Amédée. Carta para D. Pedro II. s.d. AN, FF-MF 2.8.2.1 4-1.

seu papel como pioneiro da cinematografia no Brasil. O porquê do prestígio de Ferrez não pode ser identificado sem a avaliação de sua trajetória, das redes de sociabilidade que fizeram com que o jovem Marc retornasse ao Rio de Janeiro, após os anos posteriores à morte dos pais, nos quais viveu na França, e consolidasse com a cidade na qual nasceu uma ligação tão forte que fez com que o Rio se tornasse parte dele e ele, através de sua obra e também de suas práticas comerciais, se tornasse parte do Rio. O primeiro ponto a observar é que a obra de Ferrez não é restrita às imagens fotográficas. Das fotografias se faziam cópias, das cópias se faziam modelos para desenhos, aquarelas e outras técnicas de pintura. As fotos também eram reproduzidas nas diversas técnicas de gravura, em especial a litografia e, a partir no início do século XX, a reprodução fotomecânica. Ferrez não só viu surgir e espalhar-se pelo mundo a correspondência na forma do cartão-postal, como a introduziu no Brasil, mandando reproduzir mecanicamente na Europa parte de sua obra fotográfica em séries que se sucederam nos primeiros anos daquele século. Isso quer dizer que uma imagem fotográfica repercutia significativamente na sociedade na qual fora produzida. A difusão dessas imagens nos seus variados meios é uma das pistas que seguiremos a fim de compreender o regime visual do qual Ferrez fez parte e a importância cultural e muitas vezes política de sua produção imagética para a cidade do Rio de Janeiro. O circuito percorrido pelas imagens tinha uma dinâmica favorecida pela facilidade que o suporte papel oferecia tanto para o manuseio quanto para o transporte. Assim, uma mesma imagem passava de mão em mão, podendo viajar longínquas distâncias, para não mencionar novamente as possibilidades de reproduzi-las.

As imagens de um modo geral e as fotografias em particular, são fontes peculiares, que, para os historiadores ainda oferecem muitos desafios. Para Ulpiano Meneses tanto nos manuais de História quanto nas obras que procuram apresentar balanços da disciplina há um silêncio acerca da fonte e da problemática visual. E mesmo que exista referência, ela "é mínima ou pouco relevante". Meneses cita os célebres volumes "do que já foi considerado um manifesto da História Nova, capitaneados por Jacques Le

Goff e Pierre Nora"[2], nos quais se encontram entre os novos problemas, novos objetos e novas abordagens apenas um capítulo dedicado ao filme e outro à arte[3]. Para Meneses, a História ainda privilegia a função da imagem como ilustração, ainda que haja casos em contrário, o que consiste em um desperdício, por parte dos historiadores, de um "generoso potencial documental"[4].

Da produção acadêmica brasileira destaca-se o trabalho da historiadora Ana Maria Mauad, tanto pelo empenho em estabelecer parâmetros metodológicos para o trabalho com imagens, em especial a imagem fotográfica, quanto pelos textos nos quais ela emprega a metodologia proposta[5]. Tanto para Mauad quanto para Meneses, é importante que o pesquisador trabalhe com séries de imagens que, segundo este "não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade"[6]. O historiador ressalta que as fontes visuais não devem ser estudadas exclusivamente, uma vez que os documentos não são o objeto da pesquisa e sim o instrumento dela[7]. Diz ele: "Aliás, é sempre temerário, quando não totalmente comprometedor, trabalhar com um único documento, pois o alcance do conhecimento produzido não poderia ser avaliado"[8]. Mauad propõe o princípio da intertextualidade como critério para o tratamento crítico das imagens: "uma fotografia, para ser interpretada como texto (suporte de relações sociais),

[2] LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. (Orgs.). *História. Novos problemas, novas abordagens, novos objetos.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3 vs., 1976.

[3] MENESES, U. T. B., Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História, vol. 23, n.45. Disponível em < http://www.scielo.br>. Acesso em 10 jun. 2008.

[4] Id. Ibid.

[5] MAUAD, A. M. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. In: *Tempo,* pp. 73-98. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALLENCASTRO, Luis Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império.* pp. 181-230. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista,* pp. 133-174.

[6] MENESES, U. T. B., op. cit.

[7] Ibid.

[8] Id. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: *Tempo, n.14.* p. 113.

demanda o conhecimento de outros textos que a precedam ou que com ela concorrem para a produção da textualidade de uma época”[9].

Investigar como a produção imagética de Marc Ferrez se articula ao imaginário da cidade do Rio de Janeiro e como essa imaginação compartilhada – apoiada na dimensão visual - contribui para ampliar o papel político da cidade-capital[10], requer a avaliação de documentos heterogêneos: os oficiais e arquivados, os impressos e publicados, assim como produções artísticas diversas da imagem fotográfica, que forneçam elementos de contraste com a produção de Ferrez referente à cidade do Rio de Janeiro entre os finais da década de 1860 e as duas primeiras décadas do século XX.

Assim, em quatro capítulos, são analisados conjuntos de imagens produzidos por Ferrez, sempre os confrontando com outras fontes, ou indícios, como a literatura de viagem, especialmente os textos de Koseritz e Agassiz; ilustrações e textos de periódicos fluminenses, em particular aqueles da *Revista Illustrada*, periódico de Ângelo Agostini; relatórios de agentes do governo republicano, como os relatórios do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, assim como as mensagens presidenciais da primeira década do século XX.

Como a análise do circuito social das imagens[11] requer uma investigação criteriosa da produção das imagens - ao lado da circulação, do consumo e da “ação” dos recursos e produtos visuais, uma vez que “as imagens não têm sentido em si, imanentes”[12] - não poderia deixar de haver uma atenção especial na figura de seu produtor, cuja documentação mais significativa só foi disponibilizada ao público em dezembro de 2007, com a doação dos milhares de documentos do acervo da Família Ferrez ao Arquivo Nacional, dentre os quais se encontram inventários *post-mortem*, correspondência, recibos de pagamentos de impostos e aluguéis, procurações, contratos de arrendamento e de compra e venda de imóveis,

---

[9] MAUAD, A. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista,* p. 140.

[10] NEVES, M. S. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 1991, p. 55.

[11] LIMA, S. F. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: Fotografia*: usos e funções no século XIX,* p. 59-82.

[12] MENESES, U. T. B., op. cit., 2003.

até os documentos mais inusitados como as listas de presença no enterro e nas missas de sétimo dia e de um ano da morte de Marc Ferrez, assim como a correspondência recebida pelos filhos por ocasião da morte do pai.

Esse manancial permitiu explorar a obra de Ferrez, não em sua totalidade, mas de forma a abranger dos panoramas aos retratos, dos retratos à grande obra de registro da construção da Avenida Central, e da grande obra aos fragmentos da cidade estampados nos cartões-postais. Na categoria retratos o enfoque será dado às fotografias dos negros, escravos ou libertos, e o seu papel na composição da paisagem social do Rio de Janeiro.

Os desdobramentos técnicos que se sucediam, percebidos nos suportes usados para as imagens de Ferrez, dos pequenos *carte de visite*, às imagens em movimento do cinematógrafo, e possibilitados pela extensão de sua carreira também são auxiliares para a compreensão das transformações sociais propiciadas por esse universo visual.

Ao mesmo tempo em que a obra de Marc Ferrez é importante para a história da cidade, especialmente no que se refere à categoria abstrata de formação de imaginários coletivos, a sua biografia é reveladora na medida em que os documentos que permitem investigá-la fazem com que regressemos à sua origem, o que amplia a base de nossa perspectiva de estudo – focada prioritariamente na sua vida profissional entre 1867 e 1923 – para quase um século de histórias que se passam na cidade, a contar da data de chegada de Zeferino ao Rio em 1817.

Em uma das homenagens prestadas ao finado Marc Ferrez em periódico carioca lê-se que ele passava horas durante a noite a estudar e fazer experiências com “primitivos”[13] aparelhos de cinematógrafo para depois ensiná-las a muitos, que, a par da utilização dos aparelhos de projeção, partiam para o interior do país, levando a novidade[14]. Essa situação exemplifica que mais do que o produtor de uma obra, Ferrez foi responsável pela ampliação do regime visual no Brasil, contribuindo com o comércio não só de imagens, mas também de ferramentas para a produção e difusão, tanto das fotografias, quanto das reproduções provenientes de seus desdobramentos técnicos, ao longo de mais de meio século. A análise da

[13] *A Scena Muda*, ano 2, n. 96, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 3.
[14] Ibid. p. 3.

vida e a obra de Marc Ferrez, propiciada pelo estudo de uma gama diversificada de documentos, mostra que ele foi um homem de seu tempo, característica que faz dele um personagem singular na história do Rio de Janeiro, cidade cujas virtudes, muito mais do que os vícios, ajudou a modelar.

1
Os panoramas

1.1.
Um planeta chamado Brasil

O desenvolvimento da fotografia de paisagem no Brasil em meados do século XIX não pode ser dissociado do fascínio que o país exercia sobre o imaginário europeu. As mais de quatro mil milhas oceânicas que separam os continentes, a posição do Brasil em relação à linha do Equador, as bruscas diferenças climáticas, geográficas e de meio-ambiente, acrescidas das diferenças no que se referia à formação da população brasileira de brancos europeus miscigenados com os nativos índios e com os negros de origem africana que até a última década do século permaneceram na condição de escravos ultrapassando em muitas décadas a abolição daquela instituição nos países europeus, faziam do Brasil um lugar exótico por excelência.

A concepção de exotismo a que me refiro foi herdada da cultura européia ocidental e, de um modo geral, articula-se em torno de três aspectos básicos: alteridade, distância e desconhecimento[15]. O choque para um viajante recém-chegado da Europa era tamanho que levou o Príncipe Adalberto da Prússia a afirmar:

> "Tudo estava tão quieto! Não era como se em vez de termos sido transportados duma parte do mundo para outra tivéssemos sido transportados dum planeta para outro? Se já num mesmo planeta a natureza pode ser tão diferente, quão grande e variada deve-se manifestar a maravilhosa magnificência do criador nos milhões de mundos que giram na infinita abóbada celeste! Que profunda impressão já nos causaria hoje a primeira vista da América, e quanto de novo nos esperava ainda!"[16]

O que trouxe o Príncipe Adalberto ao Brasil no ano de 1842 foi o desejo de fazer uma longa viagem de navio que o levasse "muito longe pelo mundo afora, porque esse, quase que desde a infância, tinha sido um dos

---

[15] SOUZA, A. G., *O estrangeiro e a cidade: o Rio de Janeiro e o imaginário da viagem na primeira metade do século XX*, p. 143.
[16] PRÍNCIPE ADALBERTO, *Brasil: Amazonas-Xingu*, p. 17.

meus maiores desejos; minha viva fantasia, atraída pelas maravilhas tropicais."[17] A fantasia do príncipe fora fomentada pelas gravuras que conhecia do Brasil "que pareciam tocar as raias do fabuloso". Na posição de príncipe e dotado de um forte espírito de aventura, Adalberto foi capaz de realizar sua fantasia e ver com os próprios olhos as maravilhas tropicais que povoavam seu imaginário. No entanto, a maior parte dos homens e mulheres que compartilhavam com Adalberto o mesmo fascínio por aquele distante e estranho universo tinha que se contentar com as representações do Novo Mundo. O termo representação segundo Ginzburg, foi amplamente debatido nas ciências humanas, pela ambigüidade que evoca, "por um lado, a representação faz as vezes da realidade representada e, portanto evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto sugere a presença"[18], mesmo que a contraposição possa ser invertida: "no primeiro caso, a representação é presente" e no segundo ela remete: "à realidade ausente que pretende representar"[19]. Até o início do século XIX as representações de ordem pictórica, em relação ao Brasil, eram bastante escassas.

Nos primeiros dois séculos após a conquista do território que, em 1822, viria a ser o Brasil, foram raras as pinturas de paisagens; a Coroa portuguesa as proibiu durante a colonização por temor a divulgações da terra tão cobiçada por (outros) invasores estrangeiros[20]. Foi, no entanto, das mãos de invasores, como o holandês Frans Post (1612-1680), que surgiram os primeiros quadros de paisagens brasileiras. A cautela da Coroa portuguesa com a imagem do Brasil perdurou até a chegada da Missão Artística Francesa seguida do estabelecimento da Família Real portuguesa no Rio de Janeiro, embora algumas obras anteriores a esse evento possam ser encontradas, a exemplo de uma aquarela de 1792 feita por William Alexander quando acompanhava uma missão diplomática britânica em viagem para a China[21].

[17] Ibid., p. 12.
[18] GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*, p. 85.
[19] Ibid., p. 85.
[20] VASQUEZ, P. K., A *fotografia no Império,* p. 12.
[21] MARTINS, L. L., *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olha britânico (1800-1850),* p. 61-62. A obra *The Aqueduct at Rio de Janeiro* pertence ao acervo da British Library.

A partir de 1816, ano marcado pelo início dos trabalhos da Missão, as representações de paisagens naturais e urbanas, dos fatos históricos e das cenas de costumes dos habitantes do Rio de Janeiro marcam o início de uma circulação de imagens da cidade e do território que então fazia parte do Império português. De acordo como Anna Maria Carvalho, nas obras produzidas pelos artistas da Missão a cidade e a sua natureza aparecem, na maioria das vezes, bem delineadas,

> "ora em recantos ora na visão totalizadora e distanciada das perspectivas panorâmicas, dos *vol-d'oiseau*, sempre com a Baía de Guanabara legitimando a contundente e exuberante paisagem tropical e seus signos mais representativos (na maioria das vezes, o Pão de Açúcar)"[22].

Carvalho enumera os pintores viajantes responsáveis por este tipo de representação: Richard Bates, Debret, Anderson, Ender, Bertichen, Cocholet, Taunay (pai e filho), Chamberlain, Maria Graham, Arago, Desmond, Planitz, Rugendas, Vidal, Sunqua e Schimdt, entre outros. Uma publicação de 2004 revela também uma inusitada *Brasiliana* em bibliotecas da Austrália, que acompanhavam diários de bordo de viajantes com destino à Oceania e cuja escala se fazia no Rio de Janeiro[23]. Essas imagens ultrapassavam o caráter de singularidade da obra de arte quando reproduzidos através das técnicas existentes até então como o talho doce, a xilogravura e, a partir do final do século XVIII, a litografia[24].

O anúncio oficial da descoberta da fotografia em 19 de agosto de 1839 acrescentou à cultura visual[25] um meio moderno de fabricação de imagens rapidamente disseminado mundo afora. Nesta data, o Estado francês adquiria o invento e tornava públicas as experiências de Nicéphore Nièpce concedendo ao seu filho, Isidore, uma vez que Nièpce falecera em 1833, uma renda vitalícia de quatro mil francos e a Louis Jacques Mandé

---

[22] Cf. CARVALHO, A. M. F. M. A baía de Guanabara: os itinerários da memória. In: *Brasil dos viajantes*. São Paulo: Revista USP, junho-agosto, 1996, p. 164.

[23] CUNHA E MENEZES, P. *O Rio de Janeiro na rota dos mares do sul: iconografia do Rio de Janeiro na Austrália.*

[24] A litografia, processo de reprodução baseado no princípio químico de repulsão entre água e tintas à base de óleo, foi inventada na Alemanha por Alois Senefelder (1771-1834) no final do século XVIII.

[25] Cf. BANN, S., *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France.*

Daguerre, sócio de Nièpce, seis mil francos[26]. Assim, o denominado daguerreótipo - imagem singular, formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma folha rígida de cobre e depois montada em estojos - foi apresentado ao mundo.

Em 1842, apenas um ano após a chegada do primeiro daguerreótipo no Brasil, D. Pedro II presenteou o príncipe Adalberto com "dois lindos daguerreótipos de São Cristóvão, feitos por um artista estrangeiro"[27]. Segundo o príncipe, "O Imperador mesmo já tinha feito diversas experiências com a daguerreotipia, e era de opinião que o acaso provavelmente desempenharia nela o principal papel; uma opinião que eu concordava com inteira convicção"[28]. A previsão do imperador e do príncipe era parcialmente certeira: a daguerreotipia acabou suplantada por outros processos, mas a técnica empregada para fixar a imagem obtida pela *câmera obscura* a partir da ação da luz sobre certos produtos químicos como os sais de prata, trouxe desdobramentos múltiplos e mudanças nas formas de auto-representação dos homens e das representações de seu meio, assim como mudanças significativas para os artistas tradicionais. A evolução dos processos fotográficos é convencionalmente apresentada na seguinte seqüência: daguerreotipia, ambrotipia, ferrotipia e finalmente fotografia sobre papel, embora Talbot e Bayard tenham inventado processos sobre papel contemporâneos à daguerreotipia.[29]

A cada ano passado após a conquista de Daguerre novos produtos e materiais eram experimentados e introduzidos na produção das imagens que, a partir de 1850 se consolidaram na utilização do suporte papel. Cumpre ressaltar que todos aqueles indivíduos, que durante anos experimentaram, pesquisaram, perderam enormes somas monetárias, se iludiram e se decepcionaram, e ainda, daqueles que alcançaram alguma conquista no campo, mas não o reconhecimento público, como ocorreu a Nièpce em vida e ao francês erradicado no Brasil, Hércules Florence[30], que

---

[26] FREUND, G., *La fotografia como documento social*, p. 25 a 27.
[27] ADALBERTO, op. cit., p. 42.
[28] Ibid. p.42.
[29] VASQUEZ, P. K., *O Brasil na fotografia oitocentista*, p. 29.
[30] Florence chegou ao Brasil em 1824. No ano seguinte participou como desenhista e cartógrafo da expedição fluvial comandada pelo médico, naturalista e cônsul-geral da Rússia, o Barão de Langsdorff . Foi o único membro da expedição a publicar as

em 1833 conduziu experiências ligadas a processos fotográficos e a quem se atribui a primeira utilização do termo "fotografia"[31], prevaleceu um desejo comum, uma vontade que os movia: o objetivo de fixar de alguma forma, a imagem retida pela há muito conhecida *câmera obscura*.

Os daguerreótipos eram pequenas placas metálicas, peças únicas, luxuosas. Com o valor deste objeto poucos podiam arcar. Assim denota o presente do imperador ao príncipe. Já a fotografia sobre papel, processo que de fato se consolidou, era muito mais acessível. Acompanhado dos experimentos químicos e dos materiais de suporte para a imagem, vieram os da ordem da forma. Em 1854, Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) democratizou a fotografia com a invenção do formato reduzido *carte-de-visite*, que entrou em voga na década de 60. Os retratos foram então o "motor da evolução comercial da fotografia"[32], o público fez-se cada vez mais numeroso e os preços se tornaram mais acessíveis.

A fotografia paisagística, gênero menos procurado e mais custoso que o retrato, desenvolveu-se especialmente no Brasil dentro de uma lógica comercial ligada à vontade dos estrangeiros de possuir imagens de um lugar tão diverso do deles que de fato parecia "outro planeta". O conhecimento que os fotógrafos paisagistas tinham desta vontade, sobretudo européia, do exótico, orientou muitas vezes o trabalho de fabricação das imagens, levando-se em conta que os processos fotográficos até o início do século XX eram bastante complexos e era necessário que o fotógrafo dominasse todas as etapas desde a preparação dos negativos até a revelação dos mesmos. O fotógrafo era também um diretor da cena fotografada: as pesadas câmeras, apoiadas sobre tripés, o tempo de exposição relativamente longo e a necessidade da luminosidade correta, tornavam quase impossível que ele fotografasse sem ser percebido. A presença intrusa do fotógrafo e seu papel de diretor das cenas não retiravam, no entanto, o caráter de

---

narrativas da viagem e deixou dentre os documentos produzidos pela expedição um manuscrito que foi enviado a São Petersburgo, traduzido para o português somente no ano de 2004 como *Algumas histórias brasileiras*. Ver: HARDMAN, F. F. e KURY, L. *Nos confins da civilização: algumas histórias brasileiras de Hercule Florence.* In: Hist. Cien. Saúde-Manguinhos. Vol.11, n.2, 2004. Disponível em <www.scielo.br>. Acesso em 8 jan. 2008.

[31] KOSSOY, B., *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, p. 143.

[32] VASQUEZ, P. K. op.cit., p. 36.

veracidade atribuído à fotografia desde o seu surgimento. Para os contemporâneos de D. Pedro II e do Príncipe Adalberto a fotografia não podia mentir.

Dentro desta mentalidade, muitas das expedições empreendidas ao Brasil passaram a incorporar um fotógrafo, indivíduo que seria responsável por documentar aspectos da fauna, flora, etnografia e paisagem. A fotografia era nesse sentido auxiliar da ciência graças ao estigma de "espelho do real" que nenhum outro meio de produção imagética podia superar. Além da utilização científica da fotografia como substituto de objeto descrito através dela, a fotografia foi difundida como aparato de memória, ilustração e documentação de realização de obras públicas como as séries de construções de ferrovias. Era comum aos estrangeiros que visitavam o país e aos imigrantes colecionarem fotografias como lembrança dos lugares visitados, como maneira de fazer conhecer aos parentes no exterior a região habitada. A fotografia foi também utilizada por agentes da imigração como publicidade e incentivo para a entrada de colonos no país. Integrantes do governo do Brasil e membros de ministérios de relações exteriores colecionavam fotografias como registro de realizações importantes ou como amostras dos elementos mais característicos do território, a exemplo da coleção do Cônsul geral da França Charles Wiener (1851-1913), doada à Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores daquele país em 1896, dentre as quais se encontram muitas fotografias de Ferrez[33].

De uma maneira geral, os estabelecimentos fotográficos que vendiam vistas e paisagens brasileiras tinham como público alvo os estrangeiros e as concebiam como *souvenirs*. Destacando-se o suíço Georges Leuzinger, proprietário da Casa Leuzinger, como o pioneiro na sistematização de venda das paisagens fotográficas do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1865 e 1866, Leuzinger realizou uma série de fotografias da cidade inaugurando tomadas copiadas ao longo do século por muitos outros fotógrafos e reproduzidas exaustivamente para uma comercialização que se estendeu durante anos.

[33] Ver: *Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay* e *Régards sur le monde, trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914,* catálogo da Exposição de mesmo nome.

Como veremos em outro capítulo, esse teria sido justamente o período que Ferrez trabalhou para Leuzinger.

A paisagem do Rio de Janeiro ocupou papel de destaque na cultura fotográfica estabelecida no Brasil oitocentista e comercializada internacionalmente, com uma força singular na obra de Marc Ferrez, cujas vistas e panoramas foram comercializadas desde o início de sua carreira em meados da década de 1860, nos mais diversos formatos e durante mais de cinqüenta anos. Ferrez atuou nesse período de transformações tão significativas e teve uma relação com o universo visual bastante ampla e crescente ao longo dos anos, sempre acompanhando a introdução de novas técnicas de produção e de reprodução como a fotomecânica que possibilitou o modismo do cartão-postal nos primeiros anos de 1900.

A importância da obra de Ferrez para a consolidação de um determinado imaginário do Rio de Janeiro pode ser analisada, sobretudo, através dos meios de circulação e difusão das suas fotografias em âmbito nacional e internacional. Esse imaginário consolidou-se atrelado à natureza tropical da cidade, sustentado pela mistura singular de mar e montanha. O lapso temporal no qual Ferrez construiu sua obra é dos mais significativos na história. Período que, para muitos historiadores, as concepções de tempo e espaço mudaram para sempre[34].

Os anúncios de Ferrez mostram o quanto ele era um homem ligado às novidades de seu tempo. Uma vez que constitui um de nossos objetivos investigar o *circuito social*[35] de parte da obra fotográfica de Ferrez, ou seja, analisar o *ciclo completo de produção, circulação, consumo e ação*[36] dessas imagens, alguns aspectos de sua biografia são fundamentais para verificarmos as condições de fabricação e distribuição daquelas imagens, que na forma de fotografia da paisagem do Rio apresentam elementos naturais e urbanos nos formatos variados, desde os populares e pequenos *carte-de-visite* de 6x9cm até os grandes panoramas de mais de um metro de comprimento.

[34] KERN, S. *The culture of time and space, 1880-1918.*
[35] Cf. FABRIS, A., *Usos e funções da fotografia no século XIX.*
[36] MENESES, U. T. B., A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: *Tempo, n.14.* p. 148.

1.2.
Rumo ao comércio fotográfico

A escolha da obra do filho de franceses nascido no Rio de Janeiro, Marc Ferrez (1843-1923), como protagonista deste estudo que tem dentre seus objetivos a análise das transformações materiais da cidade do Rio de Janeiro e do imaginário coletivo referente à cidade, pode ser justificada pela extensão cronológica da carreira do fotógrafo - uma vez que sua obra fotográfica e o seu papel preponderante do regime visual da cidade ocupam um longo período que vai de 1867 até a sua morte em 1923 -, pela preservação de grande quantidade de originais e reproduções acessíveis à pesquisa, pelo foco de Ferrez na documentação de sua cidade natal, embora ele tenha fotografado diversas províncias brasileiras, pela abrangência das temáticas trabalhadas por Ferrez, do paisagismo natural ao urbano, do panorama ao retrato individual, do souvenir à documentação de obras públicas, e, finalmente, pela visibilidade alcançada por um grande número de suas imagens que circularam em diversos suportes e chegaram a ser introduzidas no cotidiano brasileiro quando estampadas nas cédulas de dois mil e cem mil réis.

Os dados da biografia de Ferrez mais repetidos por pesquisadores da fotografia oitocentista foram traçados, sobretudo a partir dos escritos de Gilberto Ferrez (1908-2000), que da década de 1940 até a sua morte pesquisou a vida e obra do avô, reunindo uma grande coleção de imagens e negativos originais[37]. A historiadora Maria Inez Turazzi trouxe contribuições para o estudo acadêmico da fotografia do século XIX com a tese: *As artes do ofício: fotografia e memória de engenharia no século XIX* e com a publicação em 1995 da obra *Poses e trejeitos*: *a fotografia e as exposições universais na era do espetáculo (1839-1889).* No ano de 2000 Turazzi teve publicado o livro *Marc Ferrez: fotografias de um artista ilustrado* e em 2005 contribuiu com o artigo *A vontade panorâmica* para o catálogo da exposição *O Brasil de Marc Ferrez* realizada pelo Instituto

[37] Cf. FERREZ, G. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: Revista do IPHAN, número 10. Ministério da Educação e Saúde: Rio de Janeiro, 1946. Publicado novamente no número 26 em 1997. A Coleção de Gilberto Ferrez foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles em 2000.

Moreira Salles. Nesses e em outros textos Turazzi incorporou novos dados na biografia do fotógrafo[38].

Em novembro de 2007 descendentes de Ferrez doaram ao Arquivo Nacional um acervo com cerca de quarenta mil itens pertinentes à história de Marc Ferrez e seus familiares. Parte desses documentos foi estudada em nossa pesquisa, e está formada por correspondência, cadernos de anotações, relações de gastos, listas de negativos e materiais fotográficos que trazem especial luz sobre os negócios de Ferrez no século XX, período a que daremos particular atenção no último capítulo.

Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro, no dia sete de dezembro de 1843. Era o mais novo dos irmãos: Francisca Ferrez, apelidada Fanny, nascida em 19 de março de 1822, Augustine, apelidada Emilie, nascida em 19 de fevereiro de 1826, Isabelle, data de nascimento ignorada, Sophie nascida em 7 de outubro de 1831 e Maurice nascido em 13 de maio de 1835[39]. O pai, Zeferino Ferrez, nascido em Saint-Laurent, França, no ano de 1797, veio para o Brasil em 1817 acompanhado do irmão Marc e aqui se casou com Alexandrine Caroline Chevalier em 16 de junho de 1821[40].

Na Escola de Belas Artes de Paris Zeferino estudara gravura e escultura com Philippe Laurent Roland (1746-1816) e Pierre-Nicolas Beauvallet (1750-1818). Os dois irmãos fizeram parte da Missão Artística Francesa, um grupo organizado pelo ex-secretário perpétuo da classe de Belas- Artes do Instituto de França, Joachim Lebreton, que veio ao Rio de Janeiro em 1816 para fundar uma Academia de Belas-Artes[41].

Gilberto Ferrez definiu Zeferino como iniciador e mestre da gravura no Brasil. Além de gravador foi medalhista, escultor, professor e homem de negócios. Juntamente com Auguste Marie Taunay, Debret e Grandjean de Montigny realizou os trabalhos decorativos nas ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro para as festividades da chegada da Princesa Leopoldina. Com o irmão Marc executou a ornamentação do Edifício da Academia

[38]TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez* e “A vontade panorâmica” In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 14 a 55.

[39] FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie & POINDRELLE, Amédée. Carta para D. Pedro II. s.d. AN, FF-MF 2.8.2.1 4-1.

[40] FERREZ, G., *Os irmãos Ferrez da Missão Artística francesa* , p. 21.

[41] NAVES, R., Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, p. 58.

Imperial de Belas Artes e o berço da Princesa Maria da Glória, neta de D. João VI, o que lhe proporcionou a inclusão no quadro de pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes.

Zeferino foi admitido como professor na cadeira de Gravura da Academia e destacou-se pela gravura da medalha *Senatus Fluminense*, a primeira de bronze a ser gravada no Brasil. Em 1837 tornou-se o primeiro professor oficial da cadeira de gravura da academia Imperial de Belas Artes. Em 1842 após uma mostra na Exposição Geral de Belas Artes foi condecorado com a imperial Ordem da Rosa.[42]

Hoje no Museu Histórico Nacional encontramos valiosas peças deixadas pelos irmãos Ferrez como a medalha em homenagem ao Imperador D. Pedro I e medalha comemorativa da independência do Brasil, gravadas por Zeferino e um busto do Imperador esculpido por Marc.

Além das atividades artísticas, Zeferino foi capaz de se arriscar em outros negócios. Entre 1830 e 1841 abriu a primeira fábrica de canos e ferro fundido e a primeira fábrica a cunhar botões para fardas. Em 1841, como consta na introdução deste trabalho, ele comprou uma chácara onde instalou uma fábrica de papel também pioneira[43].

Zeferino e sua mulher morreram no dia 22 de julho de 1851[44], vítimas de uma doença que sacrificou também alguns escravos e animais domésticos de sua propriedade que englobava a fábrica de papel e o domicílio da família no Andaraí Pequeno. O menino Marc, que ainda não completara os oito anos de idade, teria sido, segundo Gilberto Ferrez, enviado à França, aos cuidados de um escultor amigo, Alpheé Dubois, e de sua mulher. Para Gilberto, a data do retorno de Marc ao Brasil é incerta, presumindo-se que haja ocorrido por volta dos 16 anos de idade[45], dúvida que voltaremos a discutir no capítulo 2. Ao longo da tese visitaremos as diferentes etapas da biografia de Ferrez, analisando-as em conformidade com os temas trabalhados e acrescentando informações baseadas em documentos manuscritos do XIX e XX.

---

[42] Disponível em: <http:// www.itaucultural.org.br>. Acesso em 20 de janeiro de 2006.
[43] Ibid.
[44] Tradução juramentada do inventário de Zeferino e Caroline Ferrez. AN, FF-MF 2.8.1, entrada 1008.
[45] FERREZ, G., op.cit., p. 329.

O primeiro ateliê fotográfico de Ferrez, situado na Rua São José, número 96, fora utilizado anteriormente por Paul Théodore, Revert Henry Klumb e Oscar Delaporte[46]. Klumb, fotógrafo de origem alemã, atuou no Brasil desde 1852, conquistou sucesso junto à Família imperial e foi nomeado "Fotógrafo da Casa Imperial" em 1861. O ateliê que pertencia a Robin e era dirigido por Klumb, teria tido as instalações reaproveitadas por Ferrez, numa prática comum aos profissionais da época, que não precisariam custear a dispendiosa estrutura de uma oficina fotográfica[47]. Os pesquisadores Burgi e Kohl supõem que Ferrez tenha trabalhado em companhia de Robin e Klumb nessa primeira etapa da vida profissional como autônomo.

Os primeiros carimbos de Ferrez reforçam a hipótese, pois o fotógrafo reproduzia nos versos de suas imagens a marca "*Photographia Brazileira*" de Klumb e Robin[48]. Nessa fase da carreira de Ferrez, na qual ainda se ocupava com a produção de retratos, talvez no primeiro anúncio publicado por ele em periódicos, Ferrez se define como comerciante de vistas do Rio de Janeiro:

> "Fotografia Brasileira
> 96 Rua de S. José 96
> Grande coleção de vistas do Rio de Janeiro e navios de guerra de todas as nações.
> Tirão-se retratos das 8 horas às 4 da tarde.
> Trabalho garantido."(*Jornal do Commercio*, 6/12/1868)

Ferrez, ao contrário da maioria dos profissionais da fotografia de seu tempo, não se consolidou como retratista, a maneira mais rápida e fácil de obter lucro no ramo naquele período. Boris Kossoy relaciona entre 1870 e 1879, setenta fotógrafos e estabelecimentos afins atuando na cidade do Rio de Janeiro[49] década em que Ferrez se firma como fotógrafo. Destes, a maior parte dedicava-se, dentro do ramo fotográfico, a tirar exclusivamente retratos e muitos retratistas exerciam concomitantemente outros ofícios. Se a fotografia profissional já era difícil no Brasil nessas primeiras décadas da difusão do invento, como mostram os fotógrafos que se desdobravam entre

---

[46] BURGI & KOHL, F. S., "O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências". In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 59.
[47] Ibid., p. 60.
[48] Ibid., p.60.
[49] KOSSOY, B., op. cit., p. 349-351.

a prática de retratar e o exercício de outras profissões, o que dirá da fotografia amadora, que em outras nações como Inglaterra e França já tinham nesse período muitos adeptos[50]. O custo muito elevado dos materiais fotográficos dificultava essa vertente, tendo sido inexpressiva a produção da fotografia amadora no Brasil até o surgimento do primeiro fotoclube a se organizar efetivamente no país, o Photo Club Brasileiro, somente em 1923[51].

Por volta de 1870, a produção fotográfica tinha no Brasil, sobretudo, o objetivo comercial, o que implicava na importância de uma fotografia documental. O gênero documental, a fotografia como testemunho, levou Marc Ferrez a participar de expedições que incluíam fotógrafos nas equipes.

A partir da participação como fotógrafo da Comissão Geológica do Império, Ferrez se consolidou no gênero paisagístico. A expedição chefiada por Charles Frederick Hartt percorreu grande parte do território brasileiro, entre 1875 e 1877. Ferrez pôde atuar em uma nova modalidade de fotografia para ele: a documentação científica de províncias distantes da capital do império. O trabalho fotográfico feito para a Expedição ganhou bastante destaque, pois as fotografias foram exibidas em conferências dadas posteriormente por Hartt no Rio de Janeiro e muitas dessas imagens foram enviadas para fazer parte na Exposição Universal de Filadélfia, comemorativa do centenário da Independência norte-americana, em 1876. As fotografias podiam ser apreciadas por um grande público quando apresentadas em Exposições desse porte, conhecidas como os primeiros eventos para as massas. De acordo com Neves o império brasileiro entra com dez anos de atraso nesta "experiência moderna"[52], já que na Exposição Londrina de 1851 - marcada pela construção do Palácio de Cristal, idealizado por John Paxton e por ter sido o evento "que acolheu a primeira grande mostra internacional de fotografias"[53]– não houve representação oficial do Império do Brasil, tendo realizado a primeira participação oficial naquela mesma cidade no ano de 1862. Desde essa primeira participação brasileira, os eventos internacionais eram precedidos, pelas Exposições

---

[50] Ver MELLO, M. T. B., *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil.*
[51] Ibid. 68.
[52] NEVES, M. S., *As vitrines do progresso*, p. 39.
[53] MELLO, M.T.B., op. cit., p. 21.

Nacionais, ditas preparatórias[54]. A análise de debates sobre o ingresso da participação brasileira neste tipo de evento oferecido por Neves mostra que havia resistência à participação do Brasil na Exposição de 1862. Conforme o prólogo dos *Documentos oficiais relativos à Exposição Nacional de 1861*, eram três os eixos da resistência: a descrença diante da utilidade e resultados que dela poderiam ser colhidos, a dúvida sobre o bom ou mau papel que o Brasil representaria, já que seria necessário tornar público os parcos produtos agrícolas e industriais e ainda a opinião "da maior parte", segundo os *Documentos* acerca de não parecer oportuno executar tal tentativa[55]. Apesar das resistências, prevaleceu a vontade de se fazer representar encabeçada pelo imperador D. Pedro II.

A Exposição brasileira, conforme exposto em seu catálogo, apresentava quatro seções: produtos agrícolas e naturais; minerais; artigos manufaturados e por fim, belas artes. A fotografia constituiu no quadro das exposições, uma subdivisão da última seção, encaixando-se, portanto, na categoria das belas artes. Do império à república as fotografias continuaram a fazer parte das exposições, eventos que não perderam a importância simbólica para o Estado com a mudança de regime. Na Exposição Nacional de 1908, que Marc Ferrez documentou, o empenho do governo na realização do evento não foi desprezível:

> "o atual bairro da Urca foi ampliado, utilizando-se para este fim a moderna técnica do aterro hidráulico, alguns edifícios majestosos existentes foram aproveitados como a Escola Militar e a Escola Superior de Guerra, cujo prédio, inacabado há mais de 20 anos foi concluído para a Exposição, construiu-se inclusive uma espécie de estrada de ferro em miniatura para que o público pudesse percorrer a mostra em pequenos vagões de trem"[56].

Nesse cenário, as fotografias se encontravam ao alcance de um público ávido pelas novidades do tempo e uma das modalidades fotográficas caras às exposições eram as paisagens panorâmicas.

Em 1878, ao retornar da expedição Geológica, Ferrez adquiriu um aparelho especial para a anunciada finalidade panorâmica. O aparelho é

---

[54] NEVES, loc. cit.
[55] Ibid., p. 43.
[56] Ibid., p. 50.

descrito em livreto publicitário de 1881[57]. Segundo pesquisa de Turazzi, a câmera era uma raridade mesmo no meio internacional de fotografia. A aquisição de Ferrez fora fabricada por um engenheiro chamado David Hunter Brandon, segundo o modelo de Johnson e Harrison. O aparelho teria sofrido intervenções do próprio Ferrez para se adequar ao clima e as condições topográficas do Rio de Janeiro.

O investimento marcou a vida do fotógrafo. Suas fotografias panorâmicas que chegaram a medir um metro e dez centímetros de comprimento contribuíram certamente para a projeção de seu nome entre leigos e especialistas. De acordo com Turazzi, a partir de meados da década de 1880, Ferrez passou a ser conhecido no meio fotográfico internacional por suas pesquisas e experiências no ambiente tropical, que exigia a adaptação de certos produtos químicos concebidos em países de clima temperado, – além das suas belas paisagens da cidade. A correspondência de Ferrez com a *Société Française de Photographie* mostra que ele figurava entre "os poucos profissionais que se dedicavam à concepção, ao aperfeiçoamento e à difusão dos chamados 'aparelhos especiais para fotografar'"[58].

O formato panorâmico em voga desde o início do século XIX, cedo foi introduzido na fotografia de paisagem. Milenar, o formato é atribuído à cultura chinesa, na qual imensas tiras de papel traziam representações de viagens imperiais e batalhas memoráveis[59]. A palavra panorama, no entanto, aparece segundo Turazzi, após um anúncio publicado no *The Times* em 1792, na promoção do invento de Robert Barker, irlandês que em 1787 patenteou um panorama da cidade de Edimburgo: o experimento óptico recebeu foi denominado "A natureza num golpe de vista"[60]. O autor do invento tinha como objetivo exibir seu panorama, que consistia em paisagens pintadas em um cilindro no qual o espectador se via imerso, como forma de entretenimento para um público amplo, mediante pagamento de alguns centavos. A novidade alcançou grande sucesso na cidade de Londres,

---

[57] FERREZ, Marc. Exposição de paisagens photographicas. Productos do artista brasileiro Marc Ferrez. Fac-símile por Gilson Koatz, 1983.
[58] TURAZZI, M. I., op.cit., p. 45.
[59] Id., A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez* , p. 20.
[60] Id. Ibid., p. 21 e 50.

onde em 1789 exibiu o panorama do Castelo de Edimburgo. O segundo panorama exibido foi ainda maior do que o primeiro, e consistia numa vista semicircular de Londres feita a partir do *Albion Mills*, um dos símbolos da Revolução Industrial. Em 1793 foi edificada a primeira construção projetada para abrigar um panorama, uma rotunda erguida na Leicester Square[61]. Ali o óleo sobre tela de Londres de 250 metros quadrados foi exposto[62].

Após a experiência de Barker tanto o gênero criado por ele quanto o próprio conceito de panorama sofreram generalizações. Cenas de batalhas e paisagens do além-mar se tornaram temas populares para panoramas posteriores e o panorama foi promovido como uma alternativa para as viagens. Em 1801 a licença de Barker expirou e a apresentação de panoramas se popularizou. Essas exibições, segundo Emma Shepley[63], tiveram um grande impacto sobre o público. No entanto, a arte do panorama foi efêmera: poucos trabalhos resistiram ao tempo assim como as edificações que os abrigaram. No Rio de Janeiro, quase um século mais tarde, foi erguida no terreiro do Paço Imperial uma rotunda pela *Société Anonyme Belge des Panoramas* para ser exibido junto ao Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas em 1888[64]. O gigantesco panorama da baía de Guanabara pintado por Victor Meirelles, tornou-se atração em exibição permanente, mas como os precursores londrinos não resistiram ao tempo.

Um dos desdobramentos do panorama de Barker foi a difusão do papel de parede panorâmico, que de acordo com Bernard Jacqué foi um dos mais importantes elementos da decoração interior no século XIX. Segundo ele, o papel panorâmico parece ter surgido nos últimos anos do século XVIII tendo sido documentado de 1804 em diante e alcançado sucesso até 1860, para depois cair na obscuridade. Os franceses foram responsáveis por essa adaptação e algumas empresas se especializaram no ramo como a Dufour, Velay, Délicourt e Defossé. Na Alsácia, a Jean Zuber & Cia., com

---

[61] Cf. Emma Shepley. Disponível em: <http://www.museumoflondon.org.uk>. Acesso em: abr. 2006.
[62] COMMENT, B. *The panorama*, p. 23.
[63] Diretora do Departamento “Paints, Prints and Drawings” do *Museum of London* em 2003.
[64] NEVES, M. S., op. cit., 2000, p. 34.

trinta criações contaram com quase um terço dos cem panoramas criados ao longo do século XIX. Segundo Jacqué o panorama incorporava o sonho de escapar dos limites restritos das paredes, sonho que remetia especialmente a lugares exóticos, levando o feliz possuidor do elemento decorativo aos confins do mundo. O Brasil constou em dois desses panoramas, em 1829 e em 1862. O panorama de 1829, com 266x1500cm de dimensão foi realizado pelo pouco conhecido artista francês Jean Julien Deltil (1791-1853). A correspondência de Deltil com o proprietário da empresa para a qual trabalhava permitiu que Jacqué analisasse passo a passo a produção do panorama. A decisão pela escolha do Brasil como cenário veio de Zuber influenciado pela viagem que Johann Moritz Rugendas fizera pelo país. A partir dos desenhos de Rugendas, aos quais Deltil teve acesso aos originais, o artista definiu os temas dos quais se apropriaria. Os elementos urbanos foram totalmente excluídos enquanto a seleção recaía sobre o que havia de mais exótico, pitoresco e selvagem, pois para Deltil, o público devia ver, em um espaço de 50 pés, os mais variados lugares, formas e costumes dos diferentes povos que habitavam aquele belo país e “where we can find an image of the most flourishing civilization side-by-side with scenes of the most pitiful savagery”[65].

O fundo da imagem de Deltil é a paisagem natural do Rio de Janeiro vista do Convento de Nossa Senhora da Glória, mesclando colonizadores, floresta virgem, a vida primitiva dos selvagens índios, pumas, macacos, jacarés, serpentes e tranqüilas plantações com escravos trabalhando. O artista, que segundo Jacqué, era mais um copista, forneceu ao seu contratante uma gigantesca imagem do que, aos seus olhos, possibilitaria que se viajasse sem sair de casa. O estudo de Jacqué revelou que o panorama *Brazil* alcançou êxito nas vendas e foi reimpresso em 1832, 1834, 1840, 1845, 1854, 1857, 1862, 1866 e 1876 e novamente no entre guerra e após 1946[66].

O gênero panorâmico continuou a se diversificar. De acordo com Turazzi, durante o século XIX, passaram a serem chamados panoramas

---

[65] JACQUÉ, B. Panoramic Wallpaper. In: MARTNS, C. (org.) *Brasiliana: a collection revealed,* p. 113. “Onde podemos encontrar uma imagem da mais florescente civilização lado a lado cenas da mais lamentável selvageria”.

[66] Ibid., p. 106 a 115.

imagens representadas sobre superfície plana e retangular. Imagens que eram oferecidas

> "por um ponto de vista distanciado, capaz de abarcar o horizonte longínquo e envolver o próprio observador, exprime essa percepção ou visão (*orama*) do todo (*pan*), que na sua expressão mais simples, traduz a etimologia da palavra 'panorama'"[67].

Segundo Margarida de Souza Neves, os panoramas estiveram em voga devido à ilusão que criavam:

> "ao contemplá-los, o observador experimentava a sensação de abarcar todo o horizonte com o olhar, tornando-se, assim, ele mesmo o centro da paisagem, capaz de dominar, como do alto de um monte elevado, tudo a sua volta"[68].

O formato panorâmico das fotografias é herdeiro, portanto, de uma tradição anterior. Até o final da carreira Ferrez se dedicou ao formato panorâmico: comercializou, reproduziu, multiplicou; seja por motivo de encomendas, seja como *souvenir*; os panoramas de Ferrez se tornaram conhecidos e admirados por um grande público no Brasil e no exterior o que se comprova em parte pelas sucessivas participações de Ferrez em exposições.

> "Possui este estabelecimento acima de 1500 clichês de diferentes tamanhos, para estereoscópios, cartões-albuns, cartões *touristas*, e panoramas pequenos, assim como de 24x30, 30x39, 25x51, 50x60 e 1,10x 0,40. A sua carteira compõe-se de uma grande variedade de vistas do Rio de Janeiro e seus arredores, de Petrópolis, Nova Friburgo, Teresópolis, Pernambuco, Bahia, S. Paulo, Campinas e Santos. Todos os clichês são obtidos diretamente (d'apres nature), e não por cópias, nem por meios de aparelhos de aumentação."[69]

Dos primeiros fotógrafos paisagistas que além das vistas usuais ocuparam-se em retratar panoramas da cidade podemos destacar Georges Leuzinger (1813-1892), Camillo Vedani, Revert Henrique Klumb[70] e o alsaciano Auguste Stahl (1828-1877).

Os panoramas podiam ser feitos através de dois ou mais clichês que colados lado a lado, davam a impressão do formato retangular e longitudinal que tudo abarcava. Muitas vezes as partes dos panoramas não se

[67] TURAZZI, A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 21.
[68] NEVES, M. S., Panoramas. In: *Visões do Rio na Coleção Geyer*, p. 27.
[69] FERREZ, Marc. *Exposição de paisagens photographicas. Productos do artista brasileiro Marc Ferrez.* Fac-símile por Gilson Koatz, 1983.
[70] As datas de nascimento e morte de Vedani e Klumb são ignoradas.

encaixavam perfeitamente e as emendas eram bastante grosseiras. Havia também os panoramas fotográficos ovais, herdeiros diretos das grandes telas circulares e contínuas pintadas nos cilindros ou rotundas.

Esses quatro fotógrafos cujos panoramas do Rio precederam os de Ferrez foram importantes para a consolidação de certos pontos de observação da cidade como lugares comuns na produção fotográfica oitocentista. Alguns pontos eleitos pelos fotógrafos da década de 1850 e 1860, que analisaremos adiante, se repetem intensamente ao longo das décadas seguintes, não só na fotografia, mas também na pintura e são interessantes para a compreensão da maneira de olhar a cidade herdada por Ferrez. A coincidência de pontos específicos para a tomada de fotografias não se restringiu a paisagens do Rio de Janeiro: em 1860 Stahl realizara um panorama em duas partes da Cachoeira de Paulo Afonso, imagem que, segundo Bia Correa do Lago, foi um divisor de águas na fotografia de paisagem do Brasil[71]: é a primeira de composição tão abrangente contando com 22,8 x 55,6cm. Quinze anos mais tarde, Ferrez realizaria uma fotografia da mesma cachoeira com clara influência do alsaciano[72].

Como nos fotógrafos citados e outros contemporâneos, existia em Ferrez a vontade de "alargamento do campo visual"[73]. Régis Durand sintetiza as idéias discutidas com Joachim Bonnemaison: para eles a fotografia panorâmica traduz uma vontade de romper como quadro, de tudo mostrar, de visão global e movimento, vontade de oferecer mais e de deixar o imaginário desenvolver-se e ampliar-se, ao invés de centrar-se sobre um único objeto[74].

Ao longo de sua carreira, Ferrez foi capaz de produzir diferentes tipos de panoramas: os de imagens sucessivas colocadas ou coladas lado a lado seguindo o modelo de seus antecessores como aqueles feitos por Stahl, com o objetivo de registrar os 360º do horizonte; as fotografias já obtidas no formato retangular alongado a partir de uma única placa sensível e a fotografia obtida em suporte curvo ou plano por equipamento concebido para reproduzir de forma contínua o espaço percorrido com o movimento do

[71] LAGO, B. C., *Augusto Stahl*: *obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*, p. 122.
[72] Ibid., p. 131.
[73] TURAZZI, op. cit., p. 48.
[74] Apud. TURAZZI, op. cit., p. 55.

olhar, em imagens que podiam alcançar entre 110º a 190º do horizonte, inovação da qual Ferrez participou como um dos pioneiros com a sua câmera Brandon[75]. A temática das fotografias panorâmicas de Ferrez também variava da paisagem natural à paisagem urbana, incluindo temas menos comuns como o registro de eventos políticos ou sociais. De uma maneira geral, nas fotografias panorâmicas do Rio de Janeiro de autoria de Ferrez, a vontade de abarcar o todo possibilita ao mesmo tempo a anulação da percepção das particularidades inerentes à cidade. A ligação dos panoramas com as exposições indica que Ferrez tinha uma preocupação acima de tudo técnica na construção de um panorama: essas imagens deviam ser vistas como inovadoras e originais do ponto de vista de sua produção.

Alguns panoramas vinham acompanhados de legendas impressas na margem inferior do próprio papel fotográfico. A um desses, Ferrez deu o título, "Panorama de Rio de Janeiro" em letras capitais e na altura aproximada das construções ou referências importantes da cidade ele indica ao receptor da imagem as denominações do que era visto. A parte residencial que se consolidava como a mais elitizada do Rio, encravada entre a baía e as montanhas, é vista em ângulo bastante abrangente. Ferrez aponta – em francês – para: Forte do "Pic", Forte de Santa Cruz, Forte de São João, Entrada da Baía, Forte de São João, Pão de Açúcar, Igreja do Largo do Machado, Morro da Viúva, Escola Militar, Hospício D. Pedro II, Praia de Botafogo e Laranjeiras. A fotografia impressiona não só pela bela paisagem nela impressa com grande qualidade, mas também pela grande dimensão do panorama cujo papel fotográfico tinha um metro e cinco centímetros. Esse formato garantia um destaque ao fotógrafo no seu meio: poucos dominavam a técnica e a arte de fotografar a ponto de produzir semelhante imagem. O panorama era, portanto uma maneira de Ferrez se promover, se fazer comentado e conhecido.

---

[75] Ibid., p. 30.

Figura 1
Marc Ferrez
Panorama de Rio de Janeiro, c. 1880
Albúmen, 38 x 105 cm
IMS

Ferrez alcançava notabilidade através de sua própria obra. Algumas de suas fotografias eram levadas às Exposições, eram comentadas por cientistas, jornalistas e políticos. Mas eram necessários também, como estratégia de venda e auto-sustento, anúncios pagos em periódicos e anuários. No período de atuação do fotógrafo, o mais importantes destes, na cidade do Rio de Janeiro era o notório *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* conhecido como *Almanak Laemmert*, publicado anualmente a partir de 1844 pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert. A primeira vez que o nome de Marc Ferrez foi publicado na listagem das profissões desse almanaque, foi no ano de 1868, com o dizer: “Marcos Ferrez e C., r. de S. José, 96”. A referência ao estabelecimento do fotógrafo se repete em 1869, 1870, 1872. Em 1873 há uma pequena diferença no texto que aparece da seguinte forma: “Marcos Ferrez, r. de S. José, 96: depósito r. do Ouvidor, 59 (Especialidade de vistas do Brasil)”. De 1874 a 1877 o nome de Ferrez não é publicado no almanaque. Em 1873 um incêndio destruíra seu ateliê fotográfico e o fotógrafo se viu obrigado a abandonar aquele endereço e realizar viagem para aquisição de novos instrumentos e materiais. Segundo Turazzi, essa viagem foi viabilizada por uma entidade criada no Rio em 1836, a *Société Française de Bienfaisance*, “para o auxílio e promoção da comunidade francesa local”[76]. Foi após o regresso da viagem à França que Ferrez empregou-se na Comissão

[76] TURAZZI, M. I. Cronologia. In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 307.

Geológica do Império. Nos anos de 1878, 1879, 1880, 1881 e 1882, Marc Ferrez aparece não só na listagem das profissões como publica anúncios sucessivos na seção intitulada "notabilidades", seção que englobava os anúncios pagos pelos comerciantes de diversas espécies.

Na listagem em 1878, 1879, 1880, 1881 podemos ler: "Marc Ferrez, fotógrafo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica, r. de S. José, 88 (depósito r. do Ouvidor, 55) vide notabilidades pág., 37, 65, 62, 59" - respectivamente.

Através desses anúncios encontramos traços valiosos do caráter profissional de Ferrez: eles indicam as qualidades de seu trabalho consideradas principais pelo próprio fotógrafo que, para uma melhor difusão das especialidades seu comércio, acrescenta seus títulos e trabalhos mais importantes a fim de adquirir maior credibilidade junto ao público. Assim, com o passar dos anos os títulos ou premiações anunciados são acrescentados ou substituídos. Em 1878 Ferrez auto denominava-se "Fotógrafo da marinha imperial e da Comissão Geológica". O carimbo de Ferrez de cerca de 1880 traz exatamente estes títulos[77].

[77] Reproduzido de TURAZZI, M. I., op. cit., 2000, p. 122.

No *Almanak*, anunciou ainda em 1878, "Especialidade de vistas do Rio de Janeiro", acrescentando que se encarregava de "tirar vistas de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas". Em 1879 foi acrescentada entre seus títulos a premiação na Exposição de Filadélfia e foram mantidos os demais elementos do anúncio anterior, em 1880 e 1881 Ferrez acrescentou ainda "medalha de ouro na Exposição de Belas Artes". Nos anos de 1882 a 1885 a única diferença nos dizeres da listagem das profissões é que o nome do fotógrafo aparece em caixa alta "MARC FERREZ, Fotógrafo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica, r. S. José, 88". Já o anúncio publicado no ano de 1882, na seção "notabilidades do Brazil", apresenta um relevante acréscimo: "vista panorâmica de 1 a 10 metros em um só pedaço". De acordo com Turazzi esta frase apresenta erro tipográfico já que os panoramas de Ferrez teriam alcançado no máximo 1,10 metros. De 1886 a 1888 lemos na listagem: "Marc Ferrez, Fotógrafo da marinha imperial, r. S. José, 88".

Pelos anúncios podemos observar que Ferrez diferenciava "vistas" de "panoramas", sendo as vistas anunciadas como especialidade desde 1878 e panoramas em folheto de 1881 e no Almanak Laemmert desde 1882. Os dois gêneros, no entanto, abordam especialmente a paisagem natural ou urbana do Rio de Janeiro.

A trajetória profissional de Ferrez cujos vestígios estão nos anúncios de jornais, almanaques e em seu próprio legado, nos mostra que ele era um homem muito ligado ao tempo de mudanças que vivenciava, no qual novas técnicas e tecnologias invadiam o cotidiano das pessoas, no qual o universo das imagens ou a cultura visual ganhava um espaço cada vez maior e mais significativo e no qual a sociedade brasileira estratificava-se. Para Geoffrey Barraclough "até o mais resoluto defensor da teoria da continuidade histórica não pode deixar de surpreender-se pela extensão de diferenças entre o mundo de 1870 e o mundo de 1900"[78]. Marc Ferrez conseguiu se manter como profissional liberal e comerciante dentro do próprio ramo em que atuava – o que nem sempre era possível em uma época na qual muitos fotógrafos anunciavam concomitantemente funções duplas e muito diversas

[78] BARRACLOUGH, G., *Introdução à História contemporânea*, p. 39.

tais quais fotógrafo e ourives, fotógrafo e dentista, fotógrafo e professor de línguas estrangeiras.

62 NOTABILIDADES

MARC FERREZ

Photographo da marinha imperial e da commissão geologica
PREMIADO NA EXPOSIÇÃO DE PHILADELPHIA
MEDALHA DE OURO NA EXPOSIÇÃO DAS BELLAS-ARTES
Especialidade de vistas do Rio de Janeiro
88 RUA DE S. JOSÉ 88
DEPOSITO
31 36 E 55 RUA DO OUVIDOR 31 36 E 55
Encarrega-se de tirar vistas de chacaras, casas, fazendas, edificios, inauguração, grupos e reproducção de plantas. (76

SILVA GUIMARÃES

COM OFFICINA E LOJA DE COLCHOEIRO
20 Rua da Constituição 20
(ANTIGO)
(Esquina da rua do Regente)
Tem sempre um grande sortimento de camas, berços e marquezas, tanto de ferro como de madeira, tudo de superior qualidade.
Cortinados bordados de todas as qualidades, mosquiteiros, colchas de todos os tamanhos, colchões, lençoes e fronhas, tudo muito em conta, assim como um completo sortimento de roupas de phantasia para Carnaval ou Reis, que aluga ou vende por preços muito razoaveis.
Apromptа qualquer encommenda em 24 horas. (77

MACEDO, SERRA & C.

Successores de M. José Fernandes de Macedo
PREMIADO
NA
EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIS DE 1867
Fabrica de velas, sabão, azeite de sebo, pomada, azeite doce, graxa, sebo, velas de composição, kerozene, etc.
COMMISSÕES
Fabrica, Rua do Senador Eusebio, 186
(antiga do Aterrado, ...)
DEPOSITO, RUA DO HOSPICIO, 158 (78

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1880. Notabilidades, p. 62.

Buscando reunir fatores que possam contribuir para esclarecer o porquê da estabilidade incomum alcançada por Ferrez no ramo fotográfico recorremos ao clássico ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, mesmo levando-se em consideração a diferença temática e a distância cronológica entre o estudo de Holanda e o presente. No capítulo *Trabalho e aventura* Holanda desenvolve o argumento de que os dois princípios que regularam as atividades dos homens durante a colonização do Brasil são encarnados nos tipos do aventureiro e do trabalhador. Entre esses dois tipos, "não há, em verdade, tanto uma oposição absoluta como uma incompreensão radical". Encontramos em Marc Ferrez uma combinação forte dos dois tipos: o primeiro, aquele que ignora as fronteiras, que vê no mundo generosa amplitude, que vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos e horizontes distantes e o segundo, "aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de esperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele."[79] Ao mesmo tempo dominado por uma "concepção espaçosa do mundo", como o aventureiro de Holanda, Ferrez destaca-se pela ética do trabalho, que transparece no esforço empenhado para a obtenção de grande parte de suas imagens.

Poucos fotógrafos do XIX tiveram carreira tão longa. Auguste Stahl (1828-1877) desembarcou em Pernambuco em 1854 e, apesar do bom desempenho na carreira, voltou à Europa por motivo de saúde em 1870. Benjamin Mulock, apesar da ótima qualidade de cerca de 60 imagens feitas para a companhia inglesa de estradas de ferro, Bahia e São Francisco Railway, parece não ter ficado no Brasil mais do que três anos, de 1858 a 1861. José Christiano Júnior foi retratista entre 1862 e 1866 no Rio de Janeiro de onde partiu para Buenos Aires tornando-se um dos mais importantes paisagistas argentinos na década de 1870. Albert Frisch teve breve estada no Brasil, mas prosseguiu uma longa carreira como fotogravador na Alemanha. Augusto Riedel (1836-?) provavelmente fotografou de 1865 até 1877, no entanto só se conhece o álbum de 40

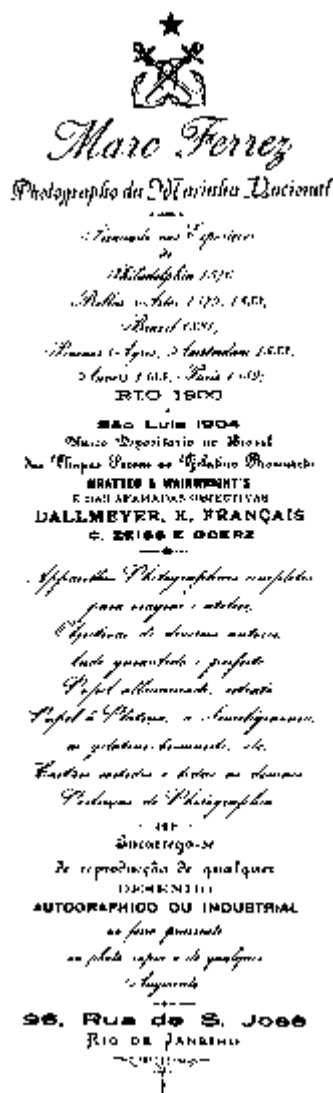
[79]HOLANDA, S. B., *Raízes do Brasil*, p. 44.

imagens que compõe a “Viagem de Suas Altezas Reais o Duque de Saxe e Seu Augusto irmão Louis Philippe ao interior do Brasil” e mais 12 fotografias redescobertas em um leilão em 2004 que pertenceram ao explorador Richard F. Burton (1821-1890) e sua mulher. A duração curta ou não tão longa das carreiras citadas acima se deu por motivos diversos, alguns porque neles predominava o tipo aventureiro e por isso maior a dificuldade em fixarem-se, outros pela predominância do tipo trabalhador, não podiam se contentar com a plasticidade do ofício de fotógrafo, um ramo de atividade novo, não tradicional e pouco sólido. Entre 1870 e 1879, segundo levantamento de Boris Kossoy, havia um número estimado em 212 entre fotógrafos e estabelecimentos afins em atividade no Brasil, 70 dos quais localizados no Rio de Janeiro. De acordo com o censo de 1872, a população do país era de 9.930.478 pessoas, sendo 8.419.672 homens livres e 1.510.806 escravos. Entre 1880 e 1889 os números mantinham-se quase os mesmo para o Brasil, 214 fotógrafos e estabelecimentos e caiu para 60 no Rio de Janeiro. Na década seguinte o número aumenta para 247 no Brasil e cai mais uma vez no Rio de Janeiro, para 49. Em São Paulo, ao contrário do Rio, o número de fotógrafos é cada vez maior, acompanha o ritmo de crescimento da cidade neste período: entre 1880 e 1889 há 25 fotógrafos na cidade, entre 1890 e 1899 o número salta para 66. Na primeira década do século XX o número total de fotógrafos e estabelecimentos é de 279, o número da cidade de São Paulo se mantém quase o mesmo (67) e o do Rio cai para 42. No período de atuação de Ferrez passando por todas essas décadas, em uma cidade na qual o negócio era instável, como mostra o decréscimo do levantamento realizado por Kossoy, a permanência como fotógrafo e proprietário de um estabelecimento voltado para o comércio de material fotográfico, indica a qualidade de seu trabalho, a consolidação de uma clientela capaz de sustentar seus negócios e o envolvimento de Ferrez com o seu ramo.

Um anúncio do início do século resume a vida profissional de Ferrez. O título que gostava de ostentar durante o reinado de D.Pedro II, “Fotógrafo da Marinha Imperial” convertia-se em “Fotógrafo da Marinha Nacional” e era destacado em letras capitais logo abaixo do nome do fotógrafo. Em seguida, ele apresentava a lista das Exposições nas quais fora premiado:

Filadélfia, Belas Artes, Brasil, Buenos Aires, Amsterdã, Anvers, Paris, Rio de Janeiro e por último, Saint Louis e as respectivas datas dos eventos. Logo abaixo e em letras menores o fotógrafo se identifica como único comerciante de determinadas marcas: as chapas de gelatino-bromureto de Wratten e Wainwright e as famosas objetivas Dallmeyer, E. Français, C. Zeiss e Goerz. O texto publicitário indica ainda outros serviços de Ferrez:

> "Aparelhos fotográficos completos para viagem e atelier, objetivas de diversos autores, tudo garantido e perfeito, papel albuminado, nitratos, papel à platina, à similigravura, ao gelatino-bromureto, etc. Cartões sortidos e todas as demais pertenças à fotografia".

Abaixo em destaque, acrescenta: "encarrega-se de reprodução de qualquer desenho autográfico ou industrial ao ferro-prussiato ou foto-cópia e de qualquer aumento". Através desse pequeno anúncio podemos verificar que Ferrez se destacava no início do século como comerciante de materiais fotográficos e estava à frente da concorrência quando se apresentava como representante exclusivo de determinadas inovações ou na importação de marcas internacionalmente conhecidas. Obviamente em sua própria produção empregava tais materiais, sempre a par de tudo o que era mais moderno em relação tanto aos materiais químicos quanto aos aparelhos ligados à fotografia.

1.3. Forasteiros

Para Margarida de Souza Neves, "se ampliarmos a idéia de panorama para além das representações imagéticas, grande parte dos registros sobre o Rio de Janeiro do século XIX podem ser lidos numa ótica direta ou indiretamente relacionada àquela dos panoramas"[80]. Em uma tentativa de ampliação do horizonte de interpretação das fotografias de Ferrez buscamos

[80] NEVES, M. S., op. cit., 2000, p. 30.

nas descrições da paisagem da cidade nos relatos de viajantes estrangeiros coincidências e disparidades nos olhares sobre aquele sítio urbano.

Como centro de recepção e difusão dos valores cosmopolitas[81] durante período imperial e no início do período republicano, o Rio dominava o cenário nacional do comércio, das finanças, da política e da cultura. Essa "indiscutível importância" foi estabelecida especialmente a partir de 1760[82]. A cidade abrigava o maior porto, foi o centro administrativo do império e depois da República. Nas vistas e panoramas de Ferrez a natureza desempenha o papel de entorno singular de uma cidade urbanizada, natureza capaz de servir de atrativo e chamariz para o estrangeiro e para os habitantes das demais províncias que tinham o Rio como paradigma. A natureza é a selvagem das matas ou a crua das rochas e a reluzente das águas da Baía de Guanabara. As praias distantes da região portuária compunham o quadro como parte da natureza selvagem, inviolada.

A literatura dos viajantes que estiveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado pode ser avaliada como sucessora de uma tradição quinhentista dos relatos de aventuras e descobertas, especialmente quando se tratava do imaginário acerca do novo mundo. Esses relatos da primeira metade do XIX constituíram para a historiografia nacional testemunhos valiosos da cultura, sociedade e política da capital, tendo sido utilizados como fontes em obras significativas da historiografia nacional. É importante observar que a categoria "viajante" é bastante abrangente: inclui estudantes, naturalistas, geólogos, zoólogos, nobres europeus, artistas, colonos e mercenários. Muitas vezes as poucas coisas em comum que esses indivíduos têm entre si são o fato de serem estrangeiros e terem registrado literariamente o período habitado ou de passagem pelo Brasil. Indivíduos de origens tão diversas, provenientes de diferentes nações, classes sociais, faixa etária e que estiveram na cidade do Rio de Janeiro com objetivos variados, não tinham, portanto, uma escrita homogênea.

Com o objetivo de analisar as representações da cidade do Rio de Janeiro e a consolidação posterior de uma imagem da cidade muito ligada à

[81] MELLO, M. T. B., op. cit., p. 65.
[82] LOBO, E. M. L., *História do Rio de Janeiro. Do capital comercial ao capital industrial e financeiro*, v.1, p.3.

divulgação de suas belezas naturais, o discurso imagético das fotografias de Ferrez pode ser cruzado com o discurso narrativo-descritivo expresso por viajantes escritores. Foram selecionados relatos que tratam parcialmente de observações tecidas a respeito da cidade do Rio de Janeiro, destacadamente os de Louis Agassiz (1807-1873) e Elizabeth Cary Agassiz[83] (1822-1907), Carl von Koseritz[84] (1830-1890) e Oscar Canstatt[85] (1842-1912), esse último menos conhecido do que os outros.

No ano de 1865 o cientista, doutor em filosofia em Erlangen e em medicina em Munique, professor de história natural, especializado paleontologia e geologia e professor da cadeira de zoologia da Universidade de Harvard, Louis Agassiz desembarcou no Brasil à frente da *Thayer Expedition,* financiada pelo milionário norte-americano Nathaniel Thayer. Conforme esclarece Louis no Prefácio de sua obra, a expedição foi movida pelo desejo que ele tinha desde os vinte anos de idade quando Martius o encarregou, após a morte de Spix, de descrever os peixes colecionados no Brasil; a oportunidade veio com o financiamento de Thayer e a expedição teria como objetivo completar uma obra já começada sobre História Natural, especialmente sobre os peixes brasileiros. O objetivo principal era bem mais ambicioso do que o exposto em seu prefácio. Agassiz interessava-se de fato pelo problema da origem das espécies e discordava das teorias evolucionistas propostas por Darwin[86]. Estudar a fauna brasileira, muito pouco conhecida pela ciência constituía, em sua opinião, uma empreitada de importância capital para a construção e comprovação da teoria criacionista. Antes de partir para as províncias do norte e chegar ao Amazonas, a expedição passou pelo Rio de Janeiro. Em co-autoria com sua esposa e companheira de viagem, Elizabeth Cary Agassiz, foi escrito o livro. À Elizabeth coube narrar, como em um diário de viagem, os acontecimentos vividos, "garantindo um tom pitoresco ao relato"[87]. No texto, a esposa transcreveu cartas e trechos de conferências do marido, além de explicar

---

[83] AGASSIZ, L. e E. C., *Viagem ao Brasil, 1865-1866.*
[84] KOSERITZ, C., *Imagens do Brasil.*
[85] CANSTATT, O. *Brasil: terra e gente, 1871.*
[86] KURY, Lorelai. A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na *Viagem ao Brasil*. In: *Revista Brasileira de História, v.21, n. 41.* Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em 4 abr. 2008.
[87] Id. Ibid.

algumas das teorias dele. A colaboração de Louis deveu-se às “notas e apêndices que descreviam suas teorias científicas, aplicadas aos espécimes e fenômenos que estudou no Brasil”.[88] A co-autoria deu à obra traduzida como *Viagem ao Brasil (1865-1866)* um caráter singular, ampliando o público leitor para além do meio científico, devido à narrativa dos costumes, paisagens e instituições do Brasil feita por Elizabeth.

Dezoito anos depois da vinda dos Agassiz, Carl von Koseritz nascido em Dessau, Alemanha, em 1830 e falecido no Rio Grande do Sul, em 1890, deixou registradas suas impressões sobre a cidade. O alemão partiu para os trópicos como integrante do segundo regimento de artilharia, na tropa mercenária organizada por Sebastião do Rego Barros, a serviço do império brasileiro, para lutar nas guerras platinas. Desembarcou no Rio de Janeiro aos 21 anos, estabelecendo-se em seguida na cidade de Pelotas tornando-se jornalista e personagem importante para a colônia alemã. Foi redator ou fundador de mais de dez periódicos, dos quais o mais importante foi o *“Koseritz Deutsche Zeitung”* (1864-1885), jornal para o qual escreveu as impressões acerca da capital do império, em viagem realizada no ano de1883. Esses relatos, cuja qualidade é avaliada por Margarida de Souza Neves como de ordem etnográfica, pela descrição detalhada do cotidiano da Corte[89], foram publicados na Alemanha em 1885. Nos 38 anos que Koseritz viveu no Brasil, atuou intensamente na imprensa e na política, tendo ocupado cargo na Assembléia da província do Rio Grande do Sul. Não foi, portanto, um mero observador, mas um conhecedor da cultura, política e sociedade brasileiras. Ele mesmo definiu o país como “uma segunda pátria, a que eu me apegaria com todo o amor do meu coração e pela qual eu trabalhei como se ela fosse a terra do meu nascimento!”[90]

O alemão Oscar Canstatt veio ao Brasil em 1868. De acordo com o prefácio de Eduardo de Lima Castro na sua tradução para o livro em 1954, Canstatt prestou serviços para a Comissão Imperial de Agricultura e foi “ardoroso partidário da colonização alemã, de que se tornou paladino” e

[88] Id. Ibid.
[89] NEVES, M. S., *Entre dois mundos. O Rio de Janeiro de 1870 a 1889*. p. 9.
[90] KOSERITZ, C., op. cit. p. 16.

visitou "todas as colônias germânicas aqui existentes, dando delas abundantes detalhes, tendo mesmo sido diretor de algumas"[91].

Os relatos desses viajantes trazem diferenças estilísticas, interpretativas e foram escritos com propósitos variados. A subjetividade inerente ao narrador, sua origem, seus objetivos, sua formação, não impedem, no entanto, interpretações e análises de ordem histórica. Em comum, esses relatos trazem alguns elementos: o estranhamento, a alteridade, o método comparativo e uma visão comum do exótico. Essas narrativas, levando-se sempre em consideração a subjetividade que constitui sua essência, são significativas para sentirmos a cidade aos olhos, não só do sujeito que nos fala, mas da época na qual ele viveu, da sociedade de onde ele se origina, e da mentalidade da época. A leitura de *um* sujeito é também uma leitura que só pode ser proveniente do contexto sócio-cultural e histórico vivido por ele. Algumas passagens caracterizam bem a *mentalidade* do narrador, o lugar de onde ele fala: muitas vezes o olhar do estrangeiro revela mais sobre eles mesmos do que sobre aquilo que observam.

Os indivíduos que vinham de uma realidade completamente diferente da vivida pelos brasileiros e que tinham dentre os objetivos escrever aos seus conterrâneos sobre as paragens que visitavam, deviam conhecer os lugares mais característicos. Alguns pontos do roteiro normalmente visitado repetiam-se no itinerário dos diferentes viajantes, e não podiam escapar das lentes de Ferrez, que produzia muitas de suas fotografias de maneira a formar um conjunto amplo das vistas mais características, exóticas e interessantes da cidade para o público que o fotógrafo tinha em mente.

Os pontos de observação que possibilitavam uma vista abrangente têm início, quando se trata dos viajantes, a bordo da embarcação na chegada à cidade. Para o fotógrafo essa tomada podia ser feita também de embarcações ou a partir de Niterói.

Na composição da fotografia apresentada a seguir, não há elementos humanos. A distância e o ângulo escolhidos por Marc Ferrez não permitem que se avistem aspectos da urbanização da cidade ou embarcações que

[91] CANSTATT, O., op. cit., p. 17.

pudessem caracterizar o tempo fotografado. Poderia se dizer da imagem ser atemporal se não levássemos em conta as transformações no meio ambiente empreendidas pelo homem, como o posterior aterro da Urca. No entanto, a imagem tem a força de reunir em sua composição os elementos naturais mais expressivos da cidade: o mar dominando cerca de um terço da fotografia e as montanhas em toda a extensão do horizonte. É uma imagem emblemática, nela a vocação natural do Rio é potencializada, o Pão-de-Açúcar com um lugar de destaque no centro, é a referência para o receptor daquele quadro: eis o Rio de Janeiro. A força simbólica desta imagem é comprovada pelo fato de que foi estampada na cédula de cem mil réis no início do século XX. Por não conter traços urbanos, culturais ou sociais, a fotografia tirada em 1885 não estava relacionada ao tempo do Império e podia ser apropriada pelo governo republicano como imagem representativa da cidade. O entorno da cidade caracterizado na fotografia reforçava o imaginário de uma cidade ligada a sua natureza.

Figura 2
Marc Ferrez
[Entrada da baía de Guanabara vista de Niterói]
c. 1885, 17 x 35 cm
Coleção Gilberto Ferrez
IMS

Figura 3
Cédula de cem mil réis, 1907

Essa paisagem, de destaque na produção de Ferrez, remete também à história desta cidade cujas águas calmas e límpidas davam as boas vindas àqueles que ingressavam na terra distante e desconhecida, as mesmas águas que levaram os colonizadores Pero Lopes de Souza e Martim Afonso de Souza da primeira expedição de reconhecimento do território enviada pela Coroa portuguesa a concluir que se tratava da boca de um rio, a que denominaram Carioca. A entrada da Baía de Guanabara, tanto pelo aspecto da natureza segura de seu porto, como pelo cenário que a circundava, era uma visão idílica, enchia os olhos de quem ali aportava. A exploração da terra pelos portugueses inicia uma história – e não a história – do Rio de Janeiro. Começar pela Baía não significa pretender construir uma história globalizante, uma busca de origens ou raízes, mas reconhecer na particularidade desse cenário uma importância capital para a formação da história da cidade e do imaginário relacionado a ela.

O fotógrafo preocupou-se em produzir diversas versões do panorama a partir de Niterói. Em algumas delas acrescentava uma legenda em francês na margem inferior do próprio papel fotográfico como a seguinte: "*L'entrée de Rio, hors la baie*". A legenda em francês mostra que a imagem era produzida, sobretudo, para um público estrangeiro, ou para uma restrita elite brasileira. Em outras, Ferrez assinava a fotografia em cima da imagem fotografada. Muitas destas fotografias foram utilizadas por Ferrez para a produção de cartões-postais da cidade na primeira década do XX. Algumas traziam o diferencial de apresentar figuras humanas como escala para a grandeza do quadro natural, prática comum na produção de Ferrez.

Figura 4
Marc Ferrez
[Vista de fora da Barra, do lado de Niterói]
c. 1890
platinotipia, 24, 5 x 28,8 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

Figura 5
Marc Ferrez
Cartão-postal
Rio – Entrada da Barra; Exterior
s.d.

Figura 6
Marc Ferrez
[Entrada da baía de Guanabara, vista da fortaleza de Santa Cruz]
c.1885, albúmen
18,5 x 25 cm
Mapoteca do Palácio do Itamaraty

A descrição da paisagem da entrada da Baía de Guanabara é quase obrigatória nos escritos dos viajantes, independentemente dos objetivos da viagem. A visão da baía concentra julgamentos de valor invariavelmente positivos. Adjetivos como admirável (Agassiz), majestosa, maravilhosa (Príncipe Adalberto), grandioso e encantador panorama (Príncipe Adalberto), soberbo (Koseritz), paradisíaco (Koseritz) são empregados para descrever a visão da Baía de Guanabara, em uma primeira impressão, antes do desembarque.

É interessante ressaltar a persistência desse olhar em relação à chegada de navio ao Rio de Janeiro. Em dissertação de mestrado na qual são estudados onze relatos de viajantes que estiveram no Rio de Janeiro entre 1910 e 1940, Anlene Gomes de Souza afirma:

> "todos os estrangeiros analisados nesta pesquisa chegaram ao Rio de Janeiro de navio (...). Esta característica em comum produziu algumas semelhanças no que diz respeito às primeiras impressões do Rio de Janeiro, como, por exemplo, a clássica seqüência da chegada à Baía de Guanabara"[92].

Souza observa que a visão da Baía foi descrita por todos os viajantes, à exceção de Leopold Stern que afirma: "Je me suis jure de ne rien dire sur l'effet produit par l'entrée dans la baie de Rio. On l'a tellement décrite, em verse et em prose, que je sens que je n'aurais rien à ajouter" [93]. Dentre as narrativas estudadas, as descrições do Príncipe Adalberto da Prússia, embora precedam nossa cronologia, são em todos os aspectos as mais complacentes em relação à cidade. Na entrada da Baía, certamente é o que registra com mais entusiasmo o panorama avistado.

> "Nunca um panorama me tinha empolgado tão fortemente, até mesmo o da ruidosa e grandiosa Nápoles, com o seu fumegante Vesúvio e sua admirável baía, eclipsavam-se diante dele; até mesmo o esplendor oriental de Constantinopla onde zimbórios brancos e esguios minaretes imperam altivos sobre videntes colinas, onde florestas de ciprestes ensombram os túmulos dos moslemes, tudo isto dando mais vida à faixa azul do Bósforo que, marginada elos caravançarás e inúmeras povoações, serpeia aprazivelmente entre a Europa e a Ásia – nem mesmo Constantinopla me extasiou como a primeira impressão do Rio de Janeiro! Nem Nápoles, nem Istambul nem qualquer outro lugar da Terra que conheço, nem mesmo o Alhambra, podem medir-se em mágico e fantástico encanto com a entrada da baía do Rio de Janeiro! Desvendam-se sob nossos olhos maravilhas, que não imaginávamos que houvesse sobre a Terra. Agora era-nos claro por que outrora os descobridores destas terras lhes deram o nome de "Novo Mundo!"[94]

Esta descrição é 25 anos anterior às primeiras fotografias feitas por Marc Ferrez. Contudo, o panorama capaz de produzir tamanha impressão em um indivíduo que conhecia as mais diversas paisagens era o mesmo que Marc Ferrez pretendia captar com sua câmera. A primeira impressão de Oscar Canstatt ainda a bordo do navio também procura traduzir em palavras a visão daquela paisagem como algo diferente de tudo que vira até então, ele destaca o "exército de formações rochosas" e afirma ser indiscutível que a baía "pertence ao número dos mais grandiosos cenários que se possam

[92] SOUZA, A.G., op. cit., p. 128.
[93] Id. Ibid., p. 128. Eu jurei não dizer nada sobre o efeito produzido pela entrada da Baía do Rio. Ela foi tão descrita, em verso e prosa, que sinto que não teria nada a acrescentar.
[94] PRÍNCIPE ADALBERTO, op.cit., p. 18 e 19.

imaginar". Diferentemente da fotografia de Ferrez, a descrição de Canstatt sugere as cores da vista proporcionada.

> "Portentosas rochas graníticas, de formas estranhas, erguem-se algumas perpendicularmente ao mar, formando de ambos os lados da entrada do porto muralhas naturais, que ora cinzentas como sólidos blocos de rocha sem vida, ora cobertas de verde e viçosa vegetação tropical, parecem ter acabado de sair das águas cor de esmeralda do mar"[95].

Canstatt, como a maioria dos viajantes-escritores, e antes deles, os viajantes-desenhistas, observa: "a rocha que mais se destaca é certamente o Pão-de-Açúcar, que mostra a sua forma grotesca logo à entrada da barra"[96]. A descrição da paisagem natural é acompanhada pela descrição da paisagem urbana, que vista do navio não gera admiração, o que o autor procura justificar pelo fato de o Rio de Janeiro, ao contrário de outras cidades marítimas, não ser construído nas encostas e, vistas de longe, as "aglomerações de casas ficam escondidas pelas projeções do terreno"[97] e conclui que, como cidade, o Rio não apresenta o panorama grandioso como outras de igual extensão, nesse ponto ele se refere aos 420 mil habitantes da cidade, segundo os dados de Hübner.

Também a bordo de um navio, Agassiz observa a grandiosidade da paisagem que se aproximava, "guardada de ambos os lados por altos rochedos em sentinela" e depois de transpassado "o estreito portal formado por esses cumes" a baía se desdobra "lançando mais de vinte milhas para o norte, semelhando mais um vasto lago fechado por montanhas que uma reintrância do oceano". Agassiz tem a preocupação de dar nome às rochas avistadas: Corcovado, Tijuca, Gávea, Órgãos e Pão de Açúcar.[98]

Não só Niterói propiciava belas vistas e panoramas com enfoque na beleza natural do Rio. Os pontos altos da cidade eram utilizados por artistas há algumas décadas para a contemplação da cidade e produção de desenhos e pinturas como uma aquarela de Augustus Earle, feita do Corcovado, um óleo atribuído ao inglês Charles Landseer, do ponto de vista do caminho do

[95] CANSTATT, O., op. cit., p. 205.
[96] Ibid.
[97] Ibid., p. 206.
[98] AGASSIZ, op. cit, p. 43.

Silvestre, e um de Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin, do morro da Glória, são alguns exemplos.

Figura 7
Augustus Earle
View from the summit of the Cacavada [sic] Mountains, near Rio
Aquarela
c. 1822
National Library of Australia

Figura 8
Charles Landseer (atribuído)
View of the Pão de Açúcar from the Silvestre Highway, c. 1827
Óleo sobre tela, 60,7 x 92 cm

Figura 9
Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin
The city of Rio de Janeiro from the courtyard of The Gloria Church
Óleo sobre tela, 46,5 x 64,5 cm
1847
Museu Castro Maya, IPHAN – Ministério da Cultura

As observações do casal Agassiz sobre a paisagem do Rio de Janeiro foram feitas a partir das duas perspectivas, da entrada da Baía e do alto do Corcovado. Assim como os viajantes artistas e os viajantes cientistas, Ferrez explorou muitos dos pontos altos da cidade para a produção de suas fotografias. Do topo do Corcovado, em 1880, fez um grande panorama a partir de duas chapas que depois de reveladas eram coladas uma a outra dando o efeito de uma imagem única. A altura deste pico fornecia uma distância para que a cidade fosse vista em toda a sua amplitude. A fotografia de Ferrez fazia com que a vista de um local de difícil acesso estivesse ao alcance de qualquer pessoa interessada em guardar para si, ou mostrar aos seus, uma visão privilegiada da cidade e capaz de abranger grande parte de sua paisagem. Traduzida pela linguagem descritiva dos viajantes em questão vislumbra-se o encantamento proporcionado dos cerca de 700

metros de altitude. E assim de outros pontos cujo acesso era bastante difícil como do alto do Pão de Açúcar.

Figura 10
Marc Ferrez
Vue prise du haut du Pain de Sucre, 380m
(Vista tomada do alto do Pão de Açúcar, 380m)
Álbum *Brazil,* c. 1890
Albúmen, 16 x 22,2 cm

Figura 11
Marc Ferrez
Rio de Janeiro (du sommet du Corcovado 710 m de haut)
c. 1890
Albúmen 17,2 x 34,5 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

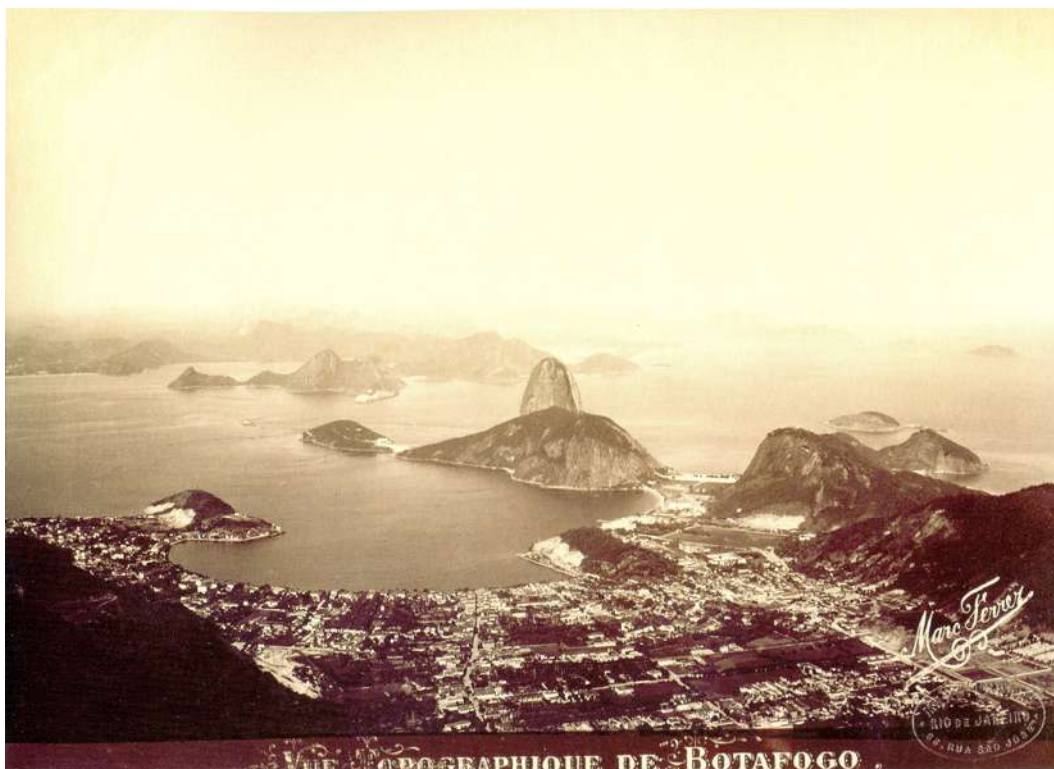



Figura 12
Marc Ferrez
Vue topographique de Botafogo
c. 1880
Albúmen, 15 x 22,5 cm, coleção particular, Rio de Janeiro

Nas palavras de Agassiz:

> "Todo o vasto panorama, contemplado do alto, escapa à descrição, e poucos haverá que reúnam tão raros elementos de beleza como o que se desfruta do alto do Corcovado. A baía imensa, por todos os lados comprimida pelas terras, com a sua grande porta aberta sobre o oceano; o mar fugindo a perder de vista; o negro arquipélago das ilhas interiores; o círculo de montanhas a cujos picos se prendem os flocos de lã das nuvens: tudo isso forma um quadro espetáculo maravilhoso. Mas o grande encanto da paisagem é que, apesar de sua extensão, não fica tão distante a ponto de que as coisas percam a sua individualidade. Que é afinal de contas um panorama a grande distância, senão um inventário?"[99]

Mais de vinte anos antes o Príncipe Adalberto da Prússia tecia suas impressões do alto do Corcovado, que visitou duas vezes durante sua passagem pelo Rio de Janeiro. Dizia ele que mesmo não tendo sido possível chegar ao verdadeiro pico devido à queda de uma pequena ponte que ligava a fenda que separa as duas rochas do topo, o panorama visto da "meseta" era maravilhoso, descrevendo em seguida a abrangência da visão que

[99] AGASSIZ, op. cit., p. 57.

engloba, bem abaixo, Laranjeiras; de um lado o centro do Rio e toda a baía e do outro lado a Lagoa Rodrigo de Freitas, a Baía de Botafogo, Pão de Açúcar, Santa Cruz e as ilhas, além das montanhas cobertas de florestas com a Gávea e a Tijuca destacando-se acima delas[100]. Somente no segundo passeio o príncipe foi capaz de avistar a Serra dos Órgãos, que se apresentou "o mais pitorescamente"[101] logo nas primeiras subidas.

Figura 13
Marc Ferrez
[Floresta da Tijuca]
c. 1895

[100] PRÍNCIPE ADALBERTO, op.cit., p. 56.
[101] Ibid., p. 56.

Figura 14
Marc Ferrez
[panorama tomado da Vista Chinesa], c. 1880
Coleção George Ermakoff

Para muitos dos viajantes, a exemplo do príncipe Adalberto e dos Agassiz, o papel da natureza no Brasil era central, fora ela mesma o chamariz e a motivação da viagem. Mesmo com a expectativa da expedição para a região amazônica onde saberia que iriam encontrar uma paisagem muito mais selvagem, Agassiz afirma:

> "... da primeira vez que se contempla a natureza sob um aspecto inteiramente novo, experimenta-se uma sensação de encanto que só dificilmente se repetirá; a primeira vez que se descobrem as altas montanhas, que se contempla o oceano; que se vê a vegetação dos trópicos em toda a sua pujança, marca época na vida. Essas florestas maravilhosas da América do Sul são tão densas e tão emaranhadas de parasitas gigantescas que formam uma sólida e compacta massa de verdura."[102]

Após os meses que passaram na região norte, a suposição de Agassiz é reafirmada. Ao retornarem ao Rio de Janeiro, ela afirma:

> "Ainda tão bem vivas nossas impressões na Amazônia; não ficamos pouco surpreendidos, revendo esses lugares, em achar mesquinha, em comparação com a que nos habituamos a ver no Amazonas, a vegetação cuja riqueza tanto nos maravilhara, por ocasião de nossa primeira estada no Rio. Ela foi diminuída aos

---

[102] AGASSIZ, op. cit., p.49.

> nossos olhos pelo desenvolvimento muito mais luxuriante das florestas do Norte."[103]

Ferrez, para quem os fins comerciais regiam a produção fotográfica, não podia deixar em segundo plano o gosto de seu público alvo pelo exótico. A área central da cidade, região onde vivia e trabalhava, era por demais habitada e já não se tinham aí paisagens nas quais predominasse a natureza – apesar dele conseguir dar uma impressão de cidade dominada por sua natureza nas fotografias tomadas de uma distância considerável capaz de tornar mínimos ou invisíveis os elementos urbanos, como nas fotografias tomadas do outro lado da Baía de Guanabara, que mesmo voltadas para a área mais povoada da cidade mostravam uma cidade exclusivamente de mar e montanha.

Captar de mais perto a "natureza selvagem" significava transpor o perímetro urbano. Assim, Ferrez percorreu toda a cidade, para além da sua extensão povoada e muitas vezes indo além das representações e pontos de vista já tradicionais, como as tomadas da Baía de Guanabara e em especial o foco no Pão de Açúcar. Embrenhando-se por matas, subindo morros, fazendo carregar em lombos de mulas e cavalos seu pesado material, o fotógrafo corria em busca das imagens que atendessem aquele gosto pelo exótico.

Ferrez explorou o espaço físico do Rio como poucos homens de seu tempo; subiu quase todos os morros levando consigo o pesado e indispensável material, o que jamais poderia ser feito por uma pessoa apenas. Em muitas das fotografias os detalhes referentes ao trabalho do fotógrafo e de seus auxiliares são pungentes. Nelas podemos observar que o transporte dos materiais do fotógrafo necessitava de animais, homens e no caso da fotografia abaixo um *troller* substituía a força animal. Em outra fotografia é possível verificar que eram precisos pelo menos dois homens para carregar uma caixa de negativos de vidro (ver páginas 109 - 110); há fotos também nas quais aparece a câmera do fotógrafo em cima do tripé (página 97-98); e também uma fotografia na qual é possível ver a espingarda que devia estar sempre presente nessas expedições fotográficas.

[103] Ibid., p.272.

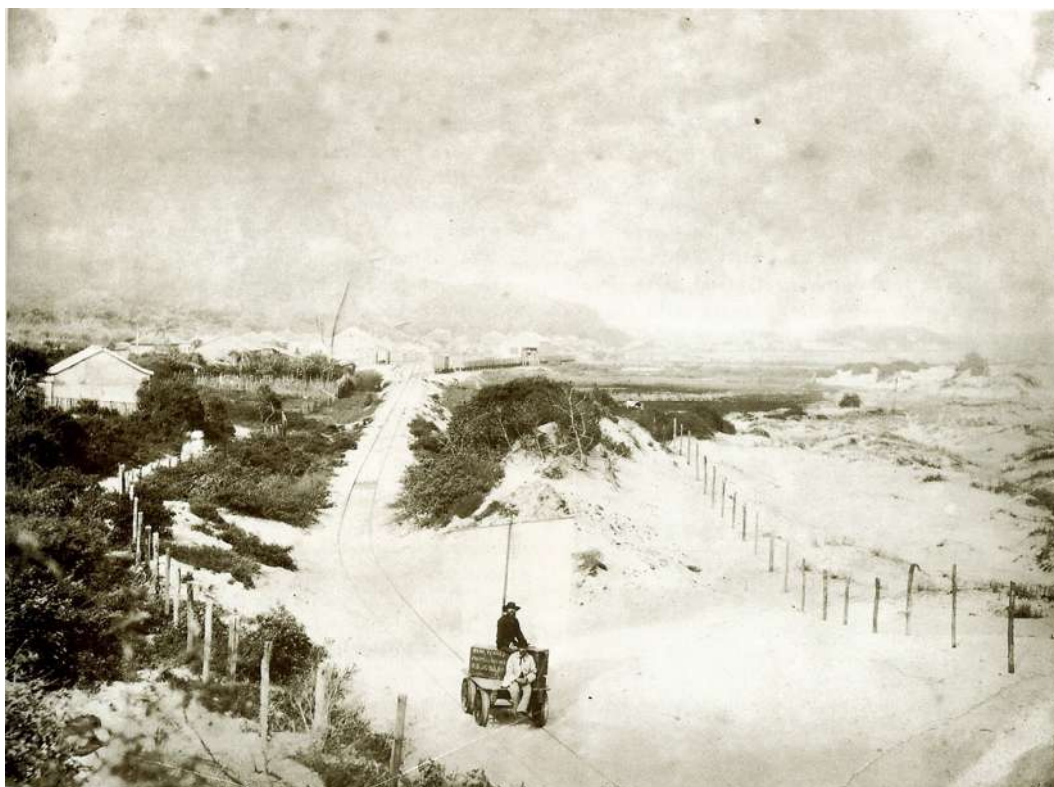



Figura 15
Marc Ferrez
Gelatina-prata
18.6x25 cm
Coleção Gilberto Ferrez

Detalhe ampliado

Figura 16, Marc Ferrez
[Pão de Açúcar e Urca]
c. 1885
21.8 x 27.8 cm
Coleção Gilberto Ferrez

Detalhe ampliado

As fotografias de Ferrez cobrem com bastante amplitude a cidade do Rio de Janeiro - de muitos ângulos diferentes como de algum ponto no alto dos morros da Gamboa, da Saúde, da Providência, do Castelo e da citada Ilha das Cobras ele fez registros da paisagem urbana do centro da cidade; do Morro de Nova Cintra e Morro da Viúva Ferrez cobria Laranjeiras, Flamengo e Botafogo; ultrapassando o espaço mais populoso da cidade e as suas adjacências, Ferrez fotografou Copacabana, ainda uma vila de pescadores e Ipanema, paisagem deserta, encontro de mar e montanha; chegou a fotografar a Gávea, a floresta da Tijuca, enfim, o esforço de produzir imagens da cidade não foi pequeno.

Fotografias da praia da Gávea, atual praia de São Conrado, são uma amostra do percurso de Ferrez na cidade. Em uma das fotografias de 1890 consegue-se avistar uma casa de fazenda no meio do verde que cobre a quase totalidade da imagem. Outra fotografia, na qual o fotógrafo enquadra a Pedra da Gávea sem a paisagem em volta, foi tomada do alto da Pedra Bonita, um feito considerável para o período. Na imagem que se segue temos a beleza desse cenário aparentemente intocado pelo homem.

Figura 17
Marc Ferrez, [Pedra da Gávea], 1885
Gelatina-prata, 30 x 24 cm, Coleção Gilberto Ferrez, IMS, 007A5P3FG2-111-112

Esta fotografia mostra uma paisagem em lugar relativamente próximo da cidade construída e povoada, se considerada a distância em quilômetros, mas que era ao mesmo tempo extremamente distante do cotidiano de seus habitantes, pois em local ainda muito pouco acessível; nela a natureza exercia a sua força de atração como algo para ser visto sem ter que estar presente – e daí a persistência do fotógrafo em percorrer a cidade nos seus pontos mais distantes e inusitados. Fugir dos pontos de vistas comuns ao cotidiano das pessoas também era uma opção para a ampliação do leque de vistas oferecido. Poucos eram aqueles que chegavam aos lugares isolados, inabitados e com vias precárias de comunicação. Assim, aquelas vistas tinham uma originalidade capaz de atrair um público maior, ao mesmo tempo em que estas fotografias o diferenciavam dos fotógrafos concorrentes aumentando a possibilidade de ampliação de sua clientela.

Retornemos ao primeiro panorama apresentado. A extensão da paisagem que um panorama podia alcançar necessitava de uma distância significativa do posicionamento do fotógrafo de modo que ele pudesse englobar o maior número de elementos possíveis, fazendo com que o espectador olhasse como se estivesse no local. Nesses panoramas estão ausentes as características mais grotescas da cidade, presentes nos discursos literários. O texto de Koseritz parece significativo como contraponto ao discurso imagético de Ferrez, seu contemporâneo, que parecia, ao menos

quando se trata das vistas e panoramas, mostrar da cidade o que ela tinha de mais aprazível, de mais agradável aos olhos e ao espírito.

Apesar de ter vivido bastante tempo no Brasil, o Rio de Janeiro não era o *habitat* desse alemão que esteve na cidade no ano de 1883 onde permaneceu por alguns meses. Antes de chegar ao Rio, ainda no navio, suas impressões vêm carregadas de preconceitos que tornam possível enxergarmos o Rio de Janeiro com o olhar de um habitante do Brasil de raízes européias e morador da longínqua região sul - na época eram necessários cinco dias no navio, com sorte, entre a Corte e a província do Rio Grande do Sul. Lembremos que o Brasil, quinto maior país do mundo em superfície, tem dimensões continentais que, hoje, contabilizam 8,5 milhões de quilômetros quadrados. Apesar de não haver nele grandes obstáculos, como cordilheiras, que impeçam a ligação entre as regiões, a figura de "arquipélago" é, desde o XIX utilizada para definir o isolamento das diferentes regiões que até meados do século XX caracterizou de forma negativa a falta de integração inter-regional. O transporte de mercadorias, pessoas e a comunicação no século XIX ocorreu predominantemente através da navegação entre as "ilhas". Essa comunicação via marítima era tão importante que foi uma das principais causas do maior conflito armado experimentado pelo país, iniciado nos anos de permanência da Expedição Thayer ao Brasil[104].

Koseritz vinha a Corte com objetivos políticos e seu olhar estava impregnado de pré-conceitos provenientes das notícias que acompanhava diariamente pela imprensa. Em Paranaguá, a bordo do vapor *Rio de Janeiro* ele descreve a melancolia sentida pela separação da família agravada pelo destino ao qual se encaminhava: uma cidade assolada pela febre amarela, carregada de "miasmas que liquidam, anualmente, milhares de vidas"[105]. O temor da epidemia é constantemente destacado pelo alemão, as notícias de vítimas diárias da febre "que ali avançava com furor"[106] assombravam a

[104] A Guerra do Paraguai foi travada por várias razões continentais e internacionais, entre as quais a defesa da única forma de comunicação que a capital do império tinha com a província do Mato Grosso através da Bacia do Prata. Até o final do oitocentos, o espaço econômico brasileiro organizava-se nos eixos Nordeste e Sudeste, ligados entre si pela navegação de cabotagem.
[105] KOSERITZ, op. cit., p. 21.
[106] Ibid., p.27.

imaginação daqueles homens que não pertencendo a ela tinham motivos para nela permanecer.

Ao entrar pela segunda vez na Baía de Guanabara, Koseritz recorda do primeiro sentimento que lhe causara a visão, 32 anos antes, quando de sua chegara da Europa. O jornalista lembra-se da "beleza desta região paradisíaca" que imprimira sobre sua "jovem e fresca sensibilidade uma impressão impagável", o panorama do Pão de Açúcar, Corcovado e Tijuca ele descreveu como "admirável" e, como para muitos viajantes, a decepção após o desembarque foi quase instantânea:

> "A primeira impressão do Rio não me foi nada favorável. A prevenção contra a febre reinante, o calor quase insuportável, numa época em que já gozamos, no Rio Grande, de uma temperatura fresca, as ondas de carros e bondes, (carris urbanos puxados a cavalo), que se cruzam em todas as direções aos 5 e aos 6 de uma vez; o trânsito de jornais, tudo contribui para confirmar as vantagens das pequenas cidades. E não é sem razão que o Rio pode ser interessante, mas não agradável"[107].

Koseritz tece um julgamento tão negativo, causado acima de tudo pela epidemia que abatia a população, que a beleza do meio ambiente para ele não era atrativo determinante. O Rio não era, definitivamente, um lugar no qual ele almejava estar. A descrição adjetivada da paisagem vista do mar para a terra, ao atravessar de barca para Niterói, não suplantava o receio sempre presente no discurso de Koseritz. Um belo quadro nos vem à cabeça com essa imagem: "O sol poente dourava já os píncaros dos morros e o Rio se mostrava diante de nós em toda a sua grandeza e encanto. A vista do porto é realmente grandiosa e colorida", mesmo assim Koseritz dizia não conseguir se aclimatar, Porto Alegre era para ele "muito mais amável". Embora a paisagem do Rio superasse a da província do sul no que se refere à grandiosidade das montanhas, esta apresentava um conjunto cordial e saudável "enquanto no Rio, no meio de toda a beleza, tem-se sempre o sentimento de perigo da febre."[108]

Após meses de permanência no Rio Koseritz se ausenta por uns dias e, ao retornar, descreve com mais apego a visão:

[107] Ibid., p. 31.
[108] Ibid., p. 39.

> "O soberbo panorama se desenrolou mais uma vez aos meus olhos, e mais uma vez o vi com verdadeiro encantamento. É realmente um estupendo pedaço de terra. Se somente os homens fossem melhores... A mãe Natura derramou a sua cornucópia sobre o Rio, não há dúvida, e não se pode ver nada melhor que a entrada da Baía"[109].

Koseritz havia finalmente se entregado ao encantamento comum a tantos homens e mulheres que por ela passaram, em tom de louvor, não muito comum no restante de seu relato. Na fotografia de Ferrez aquela vista da baía era recorrente, assim como nos escritos de Koseritz. Nas fotografias, no entanto, o panorama não vem acompanhado de poréns como em Koseritz, que após essa última afirmação não deixou de registrar: "Eu não gosto do Rio, como meus leitores sabem, mas cada vez que o vejo me sinto ordinariamente em casa, porque o homem é um animal de hábitos, e a tudo se habitua, mesmo ao Rio de Janeiro."[110] Como podemos ler em seu relato, mesmo antes de nela aportar, a imagem que trazia em sua mente era a de uma atmosfera infectada. Doze anos antes, Canstatt apresentava o mesmo receio:

> "Já a pequena distância do mar, em casas do Rio de Janeiro, pode-se respirar livremente, ao contrário do que se dá no ar abafado e asfixiante que enche as ruas estreitas da parte comercial. Se acontece, por um acaso infeliz, ter alguém de ficar no Rio durante uma epidemia de febre amarela, sente-se como impelido por uma força invisível a deixar a atmosfera doentia. Compatriotas que conheci durante a minha permanência na cidade, e a quem as circunstâncias não permitiam escolher à vontade seus domicílios, asseguram-me que com uma longa permanência no Rio arrisca-se dez anos de vida"[111].

Koseritz, Canstatt e Agassiz expõem em muitos momentos de seus relatos suas decepções e observações negativas do cotidiano da cidade. Após o primeiro olhar panorâmico, superficial e repleto de exclamações, são comuns termos pejorativos empregados em um olhar daqueles que vivenciavam a cidade: Agassiz a descreve como "escaldante" e "cheia de

---

[109] Ibid., p. 129.
[110] Ibid., p. 129.
[111] CANSTATT, op. cit., p. 303 e 304.

poeira"[112] e Canstatt a avalia como "asfixiante", "abafadiça", "insuportável"e de "atmosfera doentia".

De acordo com o texto de Canstatt a perspectiva vista do mar possibilitava então o tracejar de dois tipos de panoramas: o da paisagem natural e o da paisagem urbana. Assim também poderíamos dividir os panoramas de Ferrez entre os que apresentam um Rio, só natureza e os que a natureza serve de moldura para a cidade. Foram muitas as fotografias feitas por Ferrez onde os objetos retratados são quando não exclusivamente, predominantemente elementos naturais. Mas a sua obra também é composta por inúmeras vistas urbanas.

De um ângulo que se tornou clássico entre os fotógrafos paisagistas da cidade, Ferrez realizou panoramas e vistas nas quais a posição portuária do Rio de Janeiro é nítida. A ilha das Cobras era tida como local privilegiado para a tomada de fotografias e de outros tipos de representação. Dali se avistava o trecho mais urbanizado do Rio, onde estavam situados o ancoradouro, o cais Pharoux, a alfândega, a Igreja da Candelária e outras torres de igrejas como a do Sacramento, de Santa Rita e de São Francisco, o morro do Castelo, o convento de Santo Antônio, o Paço Imperial, a maior parte dos estabelecimentos comerciais, mercados, os conventos, enfim um mar de construções que se estendiam até o sopé dos morros que se erguiam ao fundo, dominando o horizonte.

O ponto não foi inaugurado por Ferrez para a realização de panoramas. Leuzinger, Stahl e Vedani, antes dele fizeram imagens de um ponto muito aproximado, se não o mesmo. Leuzinger em 1865 realizou um panorama de 18,5 x 67,6 cm, composto por três partes[113], Vedani, no mesmo período, fez um panorama formado por quatro fotografias de 16,36 x 23,02 cm. Stahl, de quem cerca de sessenta imagens do Rio de Janeiro resistiram ao tempo e são conhecidas hoje, juntamente com três panoramas, realizara dois anos antes um grande panorama formado por cinco partes, do mesmo ponto escolhido posteriormente por Vedani e Leuzinger. A cidade

[112] "Não lastimamos, portanto, ter que deixar anteontem, em companhia de alguns amigos, a cidade escaldante e cheia de poeira, para nos refugiar nessas montanhas, a 600 metros acima do nível do mar e a 8 milhas (13quilômetros) do Rio..." AGASSIZ, op.cit., p. 104.

[113] Acervo do Instituto Moreira Salles.

do Rio de Janeiro poderia ser vista em 19,5 x 112,5 cm de dimensão[114]. Essa vista é considerada uma obra-prima do fotógrafo: a ambiciosa composição procura englobar a cidade desde o Pão de Açúcar até o Mosteiro de São Bento[115]. Bia e Pedro Corrêa do Lago destacam que em um dos panoramas de Stahl, as partes da imagem já eram conhecidas dos pesquisadores e colecionadores, separadamente, mas a montagem para a formação do panorama era recente[116].

Ferrez, retomando o ponto de vista, realizou panoramas com diferentes objetivas. Um deles alcançou uma visibilidade maior do que as vistas produzidas como lembranças do Brasil devido à reprodução e publicação no álbum que compunha uma enciclopédia francesa. O *"Album de vues du Brésil"* foi uma obra trabalhosa, executada sob a direção de José Maria da Silva Paranhos, o Barão do Rio Branco, impressa e publicada em Paris no ano de 1889, para que entrasse em circulação durante a Exposição Universal[117]. O álbum foi produzido para acompanhar o texto da segunda edição do livro "*Brésil"*, parte da *"Grande Encyclopédie"* obra dirigida por M. E. Levasseur, segundo a explicação introdutória do próprio Rio Branco. De acordo com ele, o álbum foi formado, em grande parte, com o auxílio das fotografias enviadas "par um Brésilien illustre, à qui appartient la première idée d'une pareille collection, et completée par um certain nombre d'autres vues que j'ai pu me procurer en Europe et sourtout au Pavillon du Brésil à l'Exposition Universelle de 1889"[118]. O fato de um homem da importância política do Barão do Rio Branco ter encontrado muitas das fotografias para compor a sua obra nas Exposições é uma afirmação da importância que esses eventos tinham para os fotógrafos pelas oportunidades que se desdobravam como a possibilidade de que as obras expostas fossem posteriormente publicadas, pelo método litográfico. O

[114] LAGO, B. & P. C., *Os fotógrafos do império*, p. 53.

[115] O panorama em cinco partes de Stahl foi publicado em: LAGO, B. & P. C, op. cit., p. 52-53 e LAGO, B. C. Augusto Stahl. p. 164-165.

[116] LAGO, B & P. C., op. cit. p. 53.

[117] A obra foi reeditada na França em 1997 e no Brasil em 2000. (E. Lavasseur. *O Brasil.* Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000).

[118] *Album de vues du Brésil executé sous la direction de J. M. da Silva Paranhos, Baron de Rio Branco.* "...por um brasileiro ilustre, a quem pertence a primeira idéia desse tipo de coleção, e complementada por certo número de outras vistas que eu pude procurar na Europa e sobretudo no Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1889."

último álbum brasileiro do gênero proposto por Rio Branco, fora executado em 1859 sob a direção de Victor Frond que solicitou a Charles Ribeyrolles a redação de um texto que acompanhasse as imagens, era "*Brazil Pittoresco*"[119].

A intenção do Barão era apontar menos para o pitoresco e mais para o civilizado. Ele buscava mostrar a fisionomia "atual" das principais cidades do Brasil e seus arredores. Segundo o autor, ele apresentaria a coleção mais completa realizada até então. Explica ainda que as fotografias fossem empregadas para obter diretamente as gravuras todas as vezes que os documentos ofereciam nitidez suficiente. Em caso contrário, ou quando as correções eram indispensáveis, ele recorreu a desenhistas, supervisionando pessoalmente e com proximidade a interpretação e a execução dos trabalhos.[120] Para Boris Kossoy, o *Album de vues du Brésil* constitui "um conjunto articulado, uma montagem editada/construída ideologicamente em conformidade com os pressupostos civilizatórios do Império".[121] Das noventa e quatro imagens do álbum, vinte e cinco foram feitas a partir de fotografias de Marc Ferrez. O texto em francês, produzido para ser impresso na França, não era destinado somente ao público daquele país, mas também a um público erudito brasileiro.

Figura 18
Marc Ferrez
Rio de Janeiro: de i'île das Cobras
c.1880, colódio, 22,5 x 53 cm, Biblioteca Nacional

[119] RIBEYROLLES, C. *Brazil pittoresco*. História, descrições, viagens, instituições, colonização. Acompanhado de um álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc, etc, por Victor Frond. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.
[120] PARANHOS, J.M.S., *Album de vues du Brésil.* Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.
[121] KOSSOY, B., *Realidades e ficções na trama fotográfica, p. 91.*

Figura 19
Album de vues du Brésil
"Vista tomada da Ilha das Cobras,
segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro"

Nestas imagens vê-se a parte mais agitada do Rio de Janeiro, mais populosa e povoada e também a mais conhecida e visitada. Ali aportavam os viajantes, entre aquelas construções eles caminhavam, ali os habitantes faziam seu comércio, recebiam sua correspondência e mercadorias, mas vista assim, de cima e de longe, muitos de seus aspectos característicos não são expostos. Outras fontes possibilitam uma aproximação da paisagem urbana vista à distância.

Nas observações que enfatizam os aspectos negativos do Rio de Janeiro procuramos uma interpretação da cidade como vício, ao contrário da cidade de virtudes vista nas imagens longitudinais de Ferrez e muitas vezes nas descrições repletas de admiração dos viajantes.

Para Carl E. Schorske nos dois últimos séculos a cidade, de maneira genérica, se distingue por três variações: a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade para além do bem e do mal[122]. A primeira delas, a cidade como virtude, é analisada por Schorske a partir de "três filhos influentes do iluminismo", Voltaire, Adam Smith e Fichte. Para Voltaire, Londres era a Atenas da Europa moderna e suas virtudes segundo ele, eram a liberdade, o comércio e a arte. Londres era louvada por ser promotora da mobilidade social, lugar onde a busca por indústria e prazer produzia a civilização, lugar onde o contraste entre ricos e pobres proporcionava a base para o progresso[123]. Menos comprometido com o urbanismo que Voltaire, Smith também punha a dinâmica da civilização na cidade, mas a defendia

[122] SCHORSKE, C. E., *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*, p. 53.
[123] Ibid., p. 55.

apenas em sua relação com o campo[124]. Segundo Schorske, Fichte formulou uma visão de cidade que rompeu com o ideal clássico e prevaleceu sobre boa parte do pensamento alemão no século XIX. Ele também era partidário do ideal de cidade como agente civilizador, mas inseriu nesta concepção novas dimensões: a cidade de Fichte era democrática e comunitária em espírito; os habitantes dos burgos germânicos não deviam sua civilização a aristocratas e monarcas esclarecidos, como para Voltaire, nem motivados por interrese pessoal, na concepção de Smith[125]. O Rio de Janeiro dos panoramas de Ferrez é uma cidade virtudes; embora não possa ser comparada com a industrializada Londres de meados do século XIX, e tendo tomado especialmente Paris como modelo, algumas virtudes concebidas pelos pensadores alemães discutidos por Schorske aparecem na visão panorâmica.

Na fotografia de Ferrez, a tranqüilidade das águas da baía e o porto seguro facilitam a entrada dos navios de todas as nações e por isso o comércio se mostrava abundante e promissor. As tomadas de longa distância das paisagens fotografadas mostravam a natureza, produto consumido como parte do exotismo contido na concepção daquela cidade, mas também as construções que faziam dela uma cidade civilizada, sendo a própria fotografia uma maneira de mostrar ao mundo que ela fazia parte de uma porção do globo onde os ideais civilizatórios eram marcantes.

Figura 20

[124] Ibid., p. 56.
[125] Ibid., p. 58.

Marc Ferrez
Interior da baía de Guanabara,
c. 1885, albúmen 21,2 x 46,2 cm

Figura 21
Album de vues du Brèsil
"Vista tomada do Morro do Castelo. Segundo fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro".

Os panoramas de Ferrez têm como tema paisagens naturais, urbanas ou uma mescla das duas, mas o fotógrafo não ficou restrito a esses temas. A fotografia no formato panorâmico da inauguração da estátua do General Osório, na Praça XV, no dia 12 de novembro de 1894, insere-se em outro gênero de imagem que poderíamos considerar como registro de acontecimento. A primeira característica que a torna diferente da maioria dos panoramas de Ferrez é a legenda escrita em português "Estátua do General Osório", no próprio papel fotográfico, enquanto os panoramas paisagísticos traziam quase sempre legenda no idioma francês. O público alvo da fotografia, portanto, era nacional. O que se pretendia registrar não era o monumento ao General, como em outra ocasião Marc Ferrez teve a oportunidade de realizar, mas o evento de sua inauguração, tomando conta da imagem uma aglomeração de pessoas que se ajuntaram para dele participar.

Embora de dimensões não tão ambiciosas para um panorama, 17 x 34 cm, a imagem proporciona uma visão globalizante: todas as varandas do Grand Hotel de France e do prédio anexo se encontram repletas de pessoas, nos telhados lá estão elas com seus guarda-chuvas, na praça a multidão se acotovela em trajes festivos. Do ponto escolhido pelo fotógrafo pode-se ver um mar de chapéus e bem ao centro o monumento construído em homenagem ao General. Aqui é oportuno lembrar a batalha pelos símbolos

travada nos primeiros anos da República analisada por José Murilo de Carvalho. O regime republicano investiu na noção de monumento como propaganda do regime e empenhou-se na construção da memória a ser construída em relação ao regime anterior. A primeira encomenda foi feita a Rodolpho Bernardelli para a elaboração do monumento a Osório, realizada através de subscrição pública.

Ferrez, cuja carreira foi construída durante o período imperial, passou a desempenhar suas funções também na República, como tantos outros profissionais, fossem eles comerciantes, escritores, artistas ou fotógrafos, sem aparentes transformações na estrutura de seu trabalho. Tampouco deixou de trabalhar no registro de ícones do governo. Sua própria publicidade, como na troca das tabuletas de *Esaú e Jacó*[126], de "Fotógrafo da Marinha Imperial" passou a "Fotógrafo da Marinha Nacional". Os novos símbolos nacionais passaram a ser incluídos por Ferrez nos álbuns feitos para estrangeiros que traziam os pontos marcantes do Brasil. Neles a fotografia da estátua não é a panorâmica, e sim a imagem da estátua isolada do contexto, centralizada em enquadramento onde o objeto exclusivo era o monumento. No que tange aos eventos promovidos pelo novo regime, Ferrez parece ter sido empregado na tarefa de registro como atesta um de seus anúncios.

> "Marc Ferrez
> Fotógrafo da Marinha Nacional
> Tem a honra de informar aos seus amigos e ao respeitável público que, tendo, por ordem do governo, tirado fotografias de festas nacionais, tem conseguido magnífico resultado de todas elas.
> Desde já recebe encomendas, para coleção completa, rua de S. José n. 88 e em casa de Natté & C. Ouvidor 44."
>
> (*Jornal do Commercio*, 18/11/1894)

[126] MACHADO DE ASSIS, *Esaú e Jacó*. A primeira edição é de 1904. Texto integral disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>.

Figura 22
Marc Ferrez
Estátua do General Osório, inauguração do monumento
12 de novembro de1894
Albúmen, 17x34cm
Fundação da Biblioteca Nacional

A cronologia das fotografias de Ferrez traz algumas indagações. Seria possível analisar nessas fotografias de vistas ou nos panoramas a passagem do tempo vivido, especialmente no momento de ruptura de 1888 e 1889, passagem do regime escravocrata e monárquico para a abolição e a república?

Quando se trata de fotografias que focalizam somente as paisagens naturais, as imagens aparentam ser atemporais. Não é à toa que fotografias tiradas no período imperial tenham sido também apropriadas no período republicano, como no caso da fotografia da baía de Guanabara com os contornos montanhosos do Rio visto de Niterói que constituíram um cartão-postal da cidade com força de capaz de representar o país, imagem posta em circulação nacional na nota de cem mil réis. Um tempo que parecia não ter mudado, pois a paisagem continuava a mesma.

Na perspectiva republicana, o período do segundo reinado caracterizava o passado que se queria esquecer; herdeiro de tradições coloniais, enquanto o período inaugurado pela República devia trazer o progresso almejado pelas elites. O que se verificou no Brasil da *Belle Époque* foi um período de tensão e conflitos sucedido por um período de continuidades e descontinuidades em relação à época de D. Pedro II,

caracterizado pela nova equação de forças em um regime de governo dominado, igualmente, por cafeicultores.

As vistas e panoramas tirados de pontos difíceis ou bastante inacessíveis coexistiram com outras temáticas na diversificada obra de Ferrez. Fragmentos, ou seja, construções específicas da cidade, como monumentos, palacetes, edificações importantes como a Escola Militar e o Hospício D. Pedro II que se transformaria, na república, em Hospital Nacional de Alienados e ainda pontos característicos, mas descolados de seu entorno, como cascatas, pedras características como a Pedra do Índio e a Pedra de Itapuca, árvores ou ainda determinas ruas, foram de longa data retratados. Como aconteceu com as vistas, Ferrez teve tempo e oportunidade de cobrir a cidade, registrando seus elementos mais significativos, dentro de uma lógica comercial e, em muitos aspectos, excludente. É nosso objetivo seguir analisando essas partes a que denominamos fragmentos, não sem antes apresentar algumas considerações.

Para a construção deste capítulo, seguiu-se a hipótese segundo a qual as vistas e, em particular, os panoramas de Ferrez, implicavam no ideal de fazer representar uma visão extensa da cidade capaz de abranger grande parte de sua paisagem natural de beleza singular e muitas vezes selvagem e sua paisagem urbana com dois objetivos primordiais: aprimoramento da técnica fotográfica e comercialização das imagens, especialmente, como lembranças do Rio de Janeiro. No que diz respeito ao aprimoramento da técnica o fotógrafo foi bem sucedido como o comprovam as repetidas premiações nas Exposições Universais. Para um governo extremamente preocupado com “as condições especiais em que se acham a indústria e a agricultura no Brasil”[127], assim resumidas: “prodigiosos recursos naturais, considerável extensão do território, fraca densidade de população, raridade e carência de braços”[128] era de suma importância que um grande público nos Estados Unidos da América, no Reino Unido, na França e nas demais potências européias, pudesse visualizar a cidade do Rio de Janeiro, através dos grandes panoramas da cidade levados para os eventos, e associasse a

[127] Relatório apresentado por Júlio Constancio de Villeneuve, encarregado dos Negócios do Brasil, em desempenho da Comissão de que foi incumbido em novembro de 1877. Anexo ao Relatório do Ministério da Agricultura de 1877, anexo 13, p. 2.
[128] Id. Ibid., anexo 13, p.2.

beleza harmônica da paisagem carioca ao Brasil como um todo. A imagem fotográfica premiada, além de mostrar que no Brasil também se dominava e inovava no campo da moderna técnica fotográfica, podia contribuir para que desfizesse a reputação da pestilência à qual a cidade era associada, como o próprio relator veementemente observa: "cumpre que o Governo Imperial fique persuadido de que os europeus só conhecem do Brasil o Rio de Janeiro, e do Rio de Janeiro a febre amarela"[129].

A produção fotográfica de Ferrez colaborava para a apresentação da cidade como uma síntese e também como um modelo para o restante do país. A visão panorâmica é destacada pelo conceito inerente ao panorama, que seria uma visão do todo. A distância necessária para se mostrar o todo resulta em uma distância de fato entre o objeto representado e a realidade daquele objeto, ou seja, os conflitos, as tensões, o cotidiano, a esfera privada, enfim, todos os aspectos que se tornariam invisíveis em um panorama, numa alusão ao desdobramento do próprio sentido de panorama que ao longo do XIX passou a ser encarado como algo abrangente, mas superficial. Deixar a superfície e a plasticidade das fotografias constituiu nossa ponte para os discursos escritos que, contrapostos ou apenas comparados com as imagens, apresentariam elementos de um panorama discursivo acerca da cidade. Estes panoramas, fornecidos por vezes por homens que não pertenciam à cidade, e ainda, traziam concepções de mundo vistas como superiores, permitem que se amplie o debate e nos leva a indagar sobre a construção de um imaginário referente ao Rio de Janeiro como a cidade que, posteriormente, ganhou a alcunha de maravilhosa.

Ferrez, unindo o exotismo da natureza selvagem, montanhosa e banhada por águas plácidas aos paradigmas de civilização e progresso que aparecem na cidade vista à distância, contribui para a formação de uma imagem do Rio como cidade isenta de tensões e problemas crônicos. A literatura dos viajantes, por um lado, converge para a apreciação e admiração dos aspectos naturais, mas resiste em expandir a apreciação para outros setores da análise ou das observações sobre a cidade.

[129] Id. Ibid., anexo 13, p. 42.

Uma indagação fica: seria exclusivo dos panoramas de Ferrez o distanciamento e ocultamento de uma série de características negativas da cidade? A princípio respondemos que não. Como vimos, outros fotógrafos antes dele realizaram imagens muito parecidas, se não do ponto de vista técnico ou artístico, no que se refere ao ponto de vista, enquadramento, composição de imagens que tinham o mesmo fim comercial. A própria noção de panorama requer distanciamento, é preciso estar longe para poder englobar o maior número de elementos em uma mesma tomada fotográfica. A indagação que prosseguiremos explorando é se ao retratar isoladamente diversos elementos da cidade, a que chamamos fragmentos, como antítese ao panorama, Ferrez seguiu a mesma lógica comercial e excludente de aspectos não interessantes de serem registrados e comercializados?

2
A beleza da tua dor

2.1.
Ternura e preconceito: retratos de uma sociedade

A indagação levantada ao final do primeiro capítulo nos levou à pergunta sobre como a população da cidade aparece na fotografia de Ferrez como parte de nossa proposta de analisar os “fragmentos” do Rio de Janeiro em oposição e complementação aos panoramas. O cruzamento das fotografias com a literatura dos viajantes trabalhados anteriormente segue como elemento de contraste para a análise do material fotográfico e postula como objeto fundamental de estudo o papel exercido pela população negra no cenário urbano.

Os viajantes do século XIX proporcionaram uma imagem do Rio de Janeiro muito marcada pela instituição da escravidão. Uma vez aportados na cidade, ainda dentro dos navios que os traziam de longínquas terras, os estrangeiros notavam o volumoso contingente de homens negros que vinham em pequenas embarcações oferecer serviços para os tripulantes e passageiros. O percurso entre a alfândega e o destino de cada visitante não era feito sem que se apercebessem de que todo o trabalho braçal, grande parte do pequeno comércio e as funções de transporte eram exercidas pelos negros. Carregadores de bagagens e mercadorias, água, detritos, lavadeiras e quitandeiras eram avistados em grupos ou sozinhos, em silêncio ou algazarra, mas nunca sem deixar uma forte impressão na percepção que tinham da cidade.

As descrições fornecidas pelos viajantes podem ser reforçadas por uma centena de representações como desenhos, aquarelas, óleos e gravuras. Entre os artistas que circulavam pelo Rio de Janeiro no oitocentos o tema da escravidão urbana é recorrente, cabendo a cada autor a inclusão dos elementos artísticos necessários às composições. A profusão dessa temática para a produção artística, tanto a visual quanto a literária, se justifica: “dentre todos os aspectos da vida fluminense, o que certamente mais a diferenciava de uma cidade européia era a existência generalizada da

escravidão"[130]. Nas artes plásticas, algumas representações se tornaram bastante conhecidas, como as obras de Jean-Batptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858). No primeiro capítulo exploramos um exemplo de como essas obras de arte circularam mundo afora, como um elemento fundamental na formação de imaginários referentes ao Brasil, com a reprodução de um desenho de Rugendas no suporte papel de parede que era, na verdade, um panorama do Rio de Janeiro fabricado na Alsácia por uma empresa especialista no modismo desses elementos decorativos, e vendido no mercado europeu. Grande parte da obra brasileira de Debret foi reproduzida nas litografias que aparecem na *Viagem pittoresca e histórica ao Brasil,* publicada em Paris em três tomos, entre 1834 e 1839[131].

No desejo de sinalizar a riqueza dessas representações, selecionamos três gravuras que englobam cenas da escravidão urbana trazendo para o campo do "pitoresco" o trabalho compulsório. O termo faz parte do título dado por Louis Buvelot e Louis Auguste Moreau ao álbum: *Rio de Janeiro pitoresco,* editado pela casa litográfica de Heaton & Rensburg instalada na cidade. Cada uma das pranchas traz entre seis e oito cenas protagonizadas por negros e em todas acrescenta um aspecto de natureza bucólica rural ou selvagem.

[130] NAVES, R., op. cit., p. 69.
[131] NAVES, R., op. cit., p. 123.

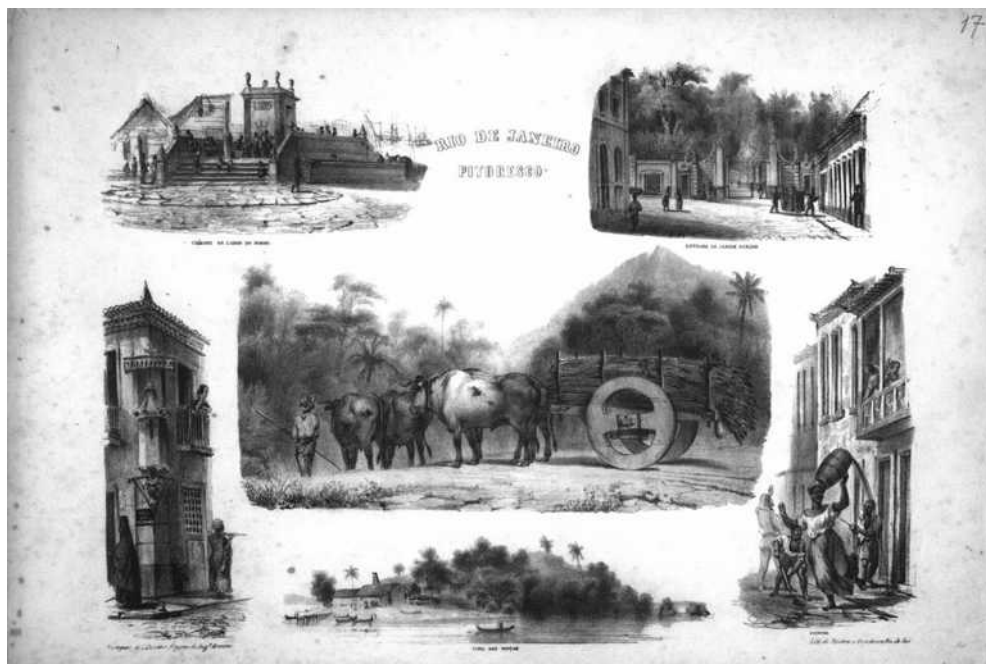



Figura 1
[negra vendedora]
Louis Buvelot, 1845
Gravura publicada por Lith. Heanton e Rensburg
Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 2
[trabalho escravo rural]
Louis Buvelot
Gravura publicada por Lith. Heanton e Rensburg, 1845
Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 3
[soldados negros]
Louis Buvelot
Gravura publicada por Lith. Heanton e Rensburg, 1845
Acervo da Biblioteca Nacional

Nessas imagens há negros realizando trabalhos que requeriam bastante esforço, como o carregamento de pesados sacos e barris nas cabeças, mostrados de maneira tranqüila, quase estática, ou no movimento apressado da fileira de escravos a correr com a mercadoria. Mary Karasch menciona uma "lei não escrita" vigente no Rio de Janeiro no período por ela estudado, de 1808 a 1850, que decretava aos senhores jamais carregarem coisa alguma e nem caminharem longas distâncias[132]. A historiadora avalia também a função dos negros como carregadores e transportadores como uma das mais importantes por eles desempenhadas e observa a existência de uma hierarquia nessas funções. O trabalho de estivador no porto e na alfândega podia ser lucrativo e prestigioso, possibilitando ao escravo juntar dinheiro para comprar a própria liberdade. O grupo que vemos na figura 3, no canto superior direito, se encaixa na descrição de Karasch referente aos que transportavam dos armazéns da cidade para a alfândega sacas de mais de setenta quilos de café sobre a cabeça e os ombros[133]. Era comum, ao

[132] KARASCH, M., *A vida dos escravos no Rio de Janeiro* (1808-1850), p. 263.
[133] KARASCH, M., op. cit., p. 265.

carregarem cargas muito pesadas, que os negros seguissem um capitão que dançava, cantava e marcava o tempo com um chocalho. Na figura 3 observa-se o trote e os instrumentos de marcação de tempo e não é difícil imaginar que estivessem proferindo uma canção africana. Ainda na figura 3 vemos o transporte de pessoas na liteira ou cadeirinha. Havia agências de aluguel desse serviço de transporte[134].

Nas figuras 1 e 2 temos a imagem de um dos trabalhos de carregamento considerado de menos status na análise de Karasch, o de transportar manualmente água e dejetos, que era o serviço mais comum e mais degradante[135].

Em todas as figuras vemos ainda o grau de exposição a que estes homens e mulheres estavam submetidos. Na labuta diária era preciso que percorressem as mal calçadas e sujas ruas da cidade enfrentado o clima quente e chuvoso. Além do mais, o peso dos carregamentos transportados diariamente fazia o tempo de vida útil dos escravos carregadores, em especial dos estivadores, muito curto, caso não conseguissem logo comprar a liberdade.

As imagens de Buvelot mostram que a tradição pictórica tardiamente introduzida na corte e da qual o artista era representante, uma vez que estudara a pintura em Berna, Lausanne e Paris, foram seguidas pelos fotógrafos que o sucederam. Essas imagens são tomadas como parâmetro para analisarmos mudanças e permanências das representações do negro ao longo do período vivido por Ferrez. Não está sendo colocada em questão apenas a construção da imagem do negro, mas antes como podemos usar a fotografia para analisar o indivíduo que as produziu, a comunidade da qual era parte e para a qual dirigia sua produção, assim como as redes complexas que contribuíam para os resultados dos registros visuais.

Além disso, é possível pensar que Marc Ferrez procurou conhecer a iconografia da cidade ao se iniciar como fotógrafo. As representações que circulavam antes e concomitantemente às suas, e que não eram exclusivamente objetos únicos, uma vez que a litografia, método empregado nas imagens de Buvelot, fazia das obras de arte bens reprodutíveis.

[134] Ibid., p. 265.
[135] Ibid., p. 266.

É coerente supor que Ferrez, filho, sobrinho e criado por artistas, tenha tido grande interesse por essas representações. Ao nos aprofundarmos na biografia de Ferrez, vemos que muito mais do que esses artistas e viajantes, homens e mulheres que no Rio de Janeiro estiveram de passagem, mesmo que por longos anos, como Buvelot que viveu no Brasil entre 1840 e 1850, Marc Ferrez conheceu e viveu a cidade não como um lugar exótico, mas com a familiaridade de um explorador nativo que não se cansou de percorrê-la ao longo de sua carreira.

2.2.
Laços de parentesco e redes de sociabilidade

Não há como analisar a obra de Ferrez, as fotografias realizadas por ele nas quase cinco décadas de profissão, sem levar em conta a trajetória desse homem e, na medida em que a documentação o permite, os aspectos mais relevantes para a sua vida e trabalho das trajetórias de seus ascendentes e parentes. O estudo da família Ferrez acabou por se revelar promissor. Como teoriza Sergio Odilon Nadalin, a abordagem histórica pode partir de casos concretos para analisar fenômenos mais amplos. No caso desse historiador, ele parte de uma família humilde, os Gonçalves de Curitiba, cuja origem situa no século XVIII, para realizar um estudo demográfico da população brasileira[136]. Os documentos relacionados à família Ferrez, de forma análoga à história da família utilizada por Nadalin, foram capazes de fornecer elementos para uma história de longa duração e anunciar mudanças sociais e econômicas nos séculos XIX e XX. Nesse capítulo a nossa cronologia não ultrapassa o final do XIX, mas no século seguinte a empresa familiar de Ferrez reforçada pela sociedade com os dois filhos em negócios ligados a nascente indústria cinematográfica teve continuidade e será abordada no capítulo 4.

Ferrez nasceu na chácara comprada por seu pai no Andaraí Pequeno, na cidade do Rio de Janeiro. Zeferino conciliou por muitos anos o ofício de gravador de medalhas e professor dessa arte com outras atividades que lhe

[136] NADALIN, S. O., *História e demografia: elementos para um diálogo*.

assegurassem meios de sustentar sua mulher e os seis filhos. Essas atividades mostram o caráter empreendedor de Zeferino que não se contentou em empregar-se exclusivamente como professor substituto da cadeira de gravura na Imperial Academia de Belas Artes.

Os requerimentos e súplicas feitos por Zeferino que hoje podem ser encontrados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, mostram que a vida deste francês de origem, no Brasil, foi marcada por três disputas pessoais: a luta para ser efetivado como professor da Academia; a licitação para o fornecimento de canos de ferro fundido que conseguiu conquistar e a briga travada para receber o pagamento pelos trabalhos realizados após a suspensão do contrato; e os pedidos sucessivos de empréstimos feitos ao Ministério do Império para por em funcionamento a fábrica de papel[137], projeto ao qual se dedicou até sua repentina morte em 22 de julho de 1851.

No dia do óbito de Zeferino e Caroline Alexandrine uma quantidade indefinida de escravos que eram “os melhores escravos oficiais papelistas” também faleceram, segundo uma carta enviada ao Imperador D. Pedro II pelos herdeiros do casal, no qual suplicavam o perdão das dívidas de Zeferino[138]. Apesar de terem sido levantadas suspeitas de envenenamento, nada ficou provado. No óbito de Zeferino consta morte por disenteria[139]. No inventário *post mortem* consta que ele possuía, ao morrer, treze escravos, a maior parte dos quais eram propriedade de Zeferino há mais de 10 anos. A relação do inventário é a seguinte:

> “Pretos:
> Paulo, em casa há 12 para 14 anos, tendo trabalhado quase sempre como ferreiro...400.000
> Quintino, 20 anos, em casa 8 para 10 anos..........................600.000
> Antonio, 20 anos, em casa 8 a 9 anos..................................600.000
> George, 20 anos, em casa há 2 anos....................................500.000
> Lourenço, 25 anos, em casa há 8 ou 9 anos........................ 500.000
> Justo, 24 anos, em casa há 2 anos..500.000
> Benedicto, 24 anos, em casa há 6 anos................................ 300.000
> Frabricio Creoulo, 48 anos, em casa há 8 anos....................100.000
> Antonio 60 anos, em casa há 30 anos....................................50.000

---

[137] FERREZ, Z. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, BN, manuscritos, C-0712,009.

[138] FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie e POINDRELLE, A. Carta para D. Pedro II. Rio de Janeiro, s.d. Arquivo Nacional, FF-MF 2.8.2.1 4-1.

[139] FERREZ, G., Os irmãos Ferrez da Missão artística francesa. In: *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Separata do volume 275*, p. 24 a 29.

> Joaquina 55 anos, em casa há 30 anos.................................100.000
> Catherina, 55 anos, em casa há 30 anos..............................100.000
>
> "Existem apenas mais dois pretos [na propriedade da Rua do Hospício, utilizada por Zeferino como armazém]:
> O preto Caetano de 55 anos de idade, há 10 anos na casa de Ferrez - 100.000
> D. Rita Creoula de 22 anos de idade..............................500.000"[140]

O irmão de Zeferino Ferrez também tinha vindo para o Brasil para fazer parte da Missão Artística Francesa, e morreu em quatro de abril de 1850, vítima de febre amarela. Pelas alforrias concedidas a escravos sabemos que Marc, o tio, possuíra pelo menos dez cativos, seis deles libertados entre 1847 e 1850, quatro alforriados por testamento em 1851[141]. Nos registros das alforrias que hoje se encontram no Arquivo Nacional lemos que Marcos [sic] Ferrez concedia a liberdade incondicional aos seus escravos, "para que dela pudessem gozar como se de ventre livre tivessem nascido", desde a data da Carta de alforria, "para todo o sempre". Poderia ter acontecido que, após a morte de Marc, o irmão Zeferino tivesse herdado os escravos que aquele tinha em sua posse ao falecer, mas, como nos mostram as cartas assinadas por um Honorato Manoel de Lima, testamenteiro de Marc, não foi o que ocorreu[142]. É provável que este o tenha instruído ainda em vida neste sentido, mesmo sabendo que o irmão precisava de mão-de-obra para a fábrica de papel. Ao contrário do irmão, Zeferino não abria mão de seus escravos como se observa nos anúncios publicados por ele, em 1839, no *Jornal do Commercio* nos quais, em sucessivos apelos, ele solicitava a devolução de um de seus cativos, o marceneiro e carpinteiro de nome Antonio, fugido desde o mês de outubro daquele ano.

As histórias dos Ferrez pai e tio abrem possibilidades para outros tipos de análise como as experiências de pequenos e médios proprietários de escravos no meio urbano, a diversificação de atividades econômicas, as possibilidades de mobilidade social; assim como a convivência entre escravos de etnias diversas em uma mesma propriedade, como podemos

---

[140] Tradução juramentada do inventário de Zeferino e Caroline Ferrez. FF-MF 2.8.1, entrada 1008.
[141] AN, Série Registro Geral, Segundo Ofício, livros 78, 79, 82, 83.
[142] AN, Série Registro Geral, Segundo Ofício, livro 83, p. 156.

apreender das nacionalidades referidas nas cartas dos escravos de Ferrez tio (moçambique, monjolo, crioulo, benguela) e instigam a nossa imaginação acerca dos caminhos tomados por aqueles escravos, uma vez tornados livres: onde teriam ido morar, que ocupações procurariam, teriam conseguido formar família e garantir sustento e saúde aos seus em uma cidade marcada pelas pestes, insalubridade e preconceitos? E também sobre o destino dos escravos inventariados e divididos entre herdeiros e credores do falecido proprietário. Nosso propósito não engloba essas possibilidades analíticas, mas ainda assim é conveniente indicar esses caminhos para estudos futuros.

Os documentos que revelam aspectos da biografia dos ascendentes de Marc Ferrez permitem a investigação das complexas e intrincadas interações sociais da qual ele fez parte. Encontrar na família dois proprietários de escravos, sendo um deles progressista em relação aos contemporâneos é mostrar que quando criança Ferrez conheceu de perto a escravidão, conviveu com escravos no seu dia-a-dia e não seria absurdo supor que tenha sido amamentado por uma ama-de-leite negra, costume amplamente difundido no Brasil entre os senhores de escravos. De fato, a família possuía duas negras, há 30 anos com eles.

De acordo com Gilberto Ferrez, conforme se afirmou no capítulo 1, a morte dos pais teria levado o órfão à França, para ser criado por Alphée Dubois, gravador de medalhas (1831-1905). Segundo Maria Inez Turazzi é mais provável que Ferrez tenha vivido com o pai de Alphée, o também gravador de medalhas, Joseph Eugène Dubois, da mesma geração de Zeferino (1797-1851). Ainda de acordo com Turazzi, seria possível que Ferrez tivesse ido para Paris antes mesmo da morte dos pais, levado pelo próprio Zeferino, em viagem feita à França em 1847[143]. Em um texto da Revista *Palcos e Telas* afirma-se que quando os pais de Ferrez morreram "envenenados por um escravo" este já se encontrava em Paris e que "a

[143] TURAZZI, M. I. Literatura fotográfica e estudos biográficos: algumas reflexões em torno da obra do fotógrafo Marc Ferrez. In: *Boletim do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia da Escola de Comunicação e Artes da USP*. São Paulo, n°2, 2007.

fortuna que lhe cabia por herança, desapareceu em questões forenses, perdeu-a"[144].

No inventário *post mortem* consta o nome de Guilhaume Keller, marido da irmã, Isabelle, como tutor do menor Marc Ferrez, "nos termos da mesma deliberação do Conselho de Família acima dito, do dia vinte e seis de julho". No mesmo documento registra-se que Philippe Goyer achava-se presente no dia da realização do inventário dos bens das propriedades do Andaraí Pequeno e a da Rua do Hospício, como tutor sub-rogado de Marc Ferrez[145]. Em outro documento consta Amédée Poindrelle, esposo de Fanny Ferrez, como tutor de Marc[146]. Mesmo com três das irmãs casadas Gilberto Ferrez acolhe a versão da entrega de Marc aos cuidados da família Dubois para ser educado no país de origem dos pais.

Em Paris, vivendo com uma família sem recursos excessivos, a ausência das regalias proporcionadas pelo trabalho escravo deve ter causado estranheza no menino. A vida no país distante não tinha nenhuma semelhança com a anterior, desde as diferenças geográficas e climáticas, passando pelas diversidades culturais e também pela ausência da figura materna e paterna; esse teria sido um período de adaptação e luta para Ferrez.

No momento da volta ao Brasil, tenha sido aos 16, segundo Gilberto Ferrez, ou aos 21 anos, segundo o artigo da revista *Palcos e Telas*[147], Ferrez deve ter enfrentado o mesmo impacto sentido pelos estrangeiros ao chegar à cidade. Mas, afinal de contas, por que voltara?

As relações de parentesco devem ter sido determinantes para o retorno ao país, mesmo que pelo menos um de seus irmãos tenha sido criado no exterior. Em documento encaminhado ao reitor do Colégio Dom Pedro II em novembro de 1844, Zeferino apresenta informações sobre a situação da família: diz ele ser "carregado" de uma numerosa família a qual, abatido por uma doença e acamado há três meses, não estava em condições de educar.

[144] *Palcos e Telas*, ano 3, n. 107. Rio de Janeiro, 8 de abril de 1920.
[145] Tradução juramentada do inventário de Zeferino e Caroline Ferrez. FF-MF 2.8.1, entrada 1008.
[146] FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie e POINDRELLE, A. Carta para D. Pedro II. Rio de Janeiro, s.d. Arquivo Nacional, FF-MF 2.8.2.1 4-1.
[147] De acordo com Gilberto Ferrez o retorno de Marc ao Brasil teria ocorrido por volta dos quinze ou dezesseis anos de idade. Ver FERREZ, G. *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 14.

Por isso solicitava uma vaga gratuita como aluno interno naquele conceituado estabelecimento para seu filho mais velho, que estava prestes a completar os nove anos de idade. No documento podemos ler a lápis, no topo, a observação: "não há vaga". Em abril do ano seguinte Zeferino volta a pleitear uma vaga, dessa vez ciente da existência da mesma. Aqui ele se apresenta como "pai de seis filhos e abatido por uma doença de que apenas convalesce" e que a vaga requerida seria para o seu filho de nome Maurício, com idade de mais de nove anos "e que já fez exame para tanto". O reitor replica no próprio documento que de fato havia um lugar vago e que o suplicante correspondia às habilitações necessárias para ocupá-lo. Contudo, em um bilhete em anexo lemos que o mesmo reitor havia prometido a referida vaga de aluno externo gratuito ao filho de um coronel reformado Joaquim da Silva Diniz. A lápis, mais uma negativa para Zeferino: "está preenchido o lugar"[148].

Em uma carta endereçada a Zeferino, assinada por Henri Ferrez, arquivada na Biblioteca Nacional, consta somente o reverso do envelope no qual podemos ler: *Monsieur Zéphirino Ferrez. Rua d'Hospicio número 62, à Rio de Janeiro, Brésil. Par l'Anglaterre*. Esse era o endereço da residência de Zeferino antes da fábrica de papel, propriedade que passou a utilizar como armazém para as suas transações comerciais. Na carta, o remetente trata primeiramente dos negócios referentes à fábrica, para depois escrever sobre o filho de Zeferino, Maurice. Este documento mostra que apesar do esforço para educar o menino no Brasil, finalmente o pai conseguira encaminhá-lo a uma escola, mas longe de si. Henri escreve que um M. Leroyer acabava de lhe escrever sobre a pensão de Maurice: era preciso que o pai a enviasse, pois os recentes acontecimentos políticos deixavam a situação dos mestres de pensões confusos. Henri diz ainda que os negócios dele como livreiro estavam calmos e dava informações sobre a criança: Maurice se encontrava bem, aproveitara bastante as férias. Afirma em seguida pensar que no retorno escolar o menino se dedicaria aos estudos[149].

---

[148] FERREZ, Z. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, BN, Manuscritos, C-0712,009, n.004.

[149] FERREZ, Henri. Carta para Zeferino Ferrez. 5 out. 1850. BN, Manuscritos, C-0712,009.

Quaisquer tenham sido a data e o motivo do retorno de Marc ao Brasil, pouco sabemos sobre a sua longa permanência na França e dos seus encontros com o irmão, 8 anos mais velho, e com outros parentes. O certo é que, após muitos anos, ele retornou ao Rio de Janeiro.

Teriam sido as relações pessoais de amizade e os contatos profissionais que o trouxeram de volta ao país depois de mais de uma década passada na França? Ferrez voltara já enquadrado em alguma função técnica ligada à fotografia? Consta nas informações divulgadas pela reportagem da revista *Palcos e Telas* e em outros periódicos que anunciaram a morte de Ferrez, em 1923, a exemplo do *Correio da Manhã*[150], de *O Paiz*[151], de *A Noite*[152] e da revista *A Scena Muda*[153] que o ofício de fotografar fora aprendido no Brasil, quando Ferrez trabalhou na Casa Leuzinger ao regressar da França. Gilberto Ferrez concorda com essa informação, acrescentando que "os primeiros passos da nova arte" teriam sido aprendidos com Franz Keller (1835-1890).

No inventário de Zeferino Ferrez realizado no dia 11 de agosto de 1851 consta que Georges Leuzinger foi sub-rogado tutor do irmão de Marc Ferrez, Maurice. Consta também a informação que uma das filhas de Zeferino, Isabelle, era casada com Guillaume Keller, sub-rogado no documento como tutor de Marc[154]. Embora o sobrenome Keller esteja associado à história da fotografia no Brasil não se sabe se Guillaume seria parente de Franz Keller, também conhecido como Keller-Leuzinger devido ao casamento com a filha de Leuzinger em 1867, alemão que segundo levantamento de Kossoy chegou ao Brasil em meados da década de 1850 com o pai Joseph Keller e o irmão Ferdinand[155]. Em todo caso, o inventário comprova a ligação de amizade que o proprietário da Casa Leuzinger tinha com a família Ferrez, o que pode explicar o emprego de Marc quando do seu retorno ao Rio de Janeiro. Lembremos que Leuzinger, apesar da origem suíça, tinha forte ligação com a colônia francesa no Rio de Janeiro devido

[150] *Correio da Manhã*, 14 jan. 1923.
[151] *O Paiz*, 14 jan. 1923.
[152] *A Noite*, 13 jan. 1923.
[153] *A Scena Muda, ano 2, n. 96,* Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.
[154] Tradução juramentada do inventário de Zeferino Ferrez e Caroline Alexandrine Ferrez. AN, FF-MF 2.8.1, entrada 1008.
[155] KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, p. 188.

ao seu casamento com Anne Antoinette du Authier[156], conhecida como Eleonore.

Marc Ferrez foi de fato empregado da Casa Leuzinger, como relata em 1923, um senhor de 70 anos, aos filhos de Marc Ferrez:

> "O autor da presente é um velho amigo de seu venerando pai de gloriosa memória, cuja amizade data de sessenta anos quando ainda também jovem Marc Ferrez empregado de Leuzinger e o abaixo assinado estudante adquiria objetos para seus estudos na Casa Leuzinger, dando preferência sempre para servi-lo a Marc Ferrez. Essa amizade solidificou-se dia a dia apesar de mais tarde separarem-se, Marc Ferrez, inteligente, laborioso e de aspirações vastas, dedicou-se a grande arte fotográfica, e caminhando sempre, progredindo sempre atingiu as alturas do progresso, conseguiu o seu *dedideratum*"[157].

O jovem não permaneceu por muito tempo no renomado estabelecimento. Em 12 de março de 1867, aos 23 anos, Marc Ferrez enviou um requerimento à Câmara Municipal da cidade, "solicitando a licença para o funcionamento de sua oficina, bem como o registro do pagamento do imposto de indústria e comércio"[158]. A rua onde se estabelecia era a São José, número 96. Essa rua, na qual Ferrez permaneceria mais de três décadas, fica no centro do Rio nas proximidades do Paço Imperial, lugar de movimentação intensa e das ruas mais agitadas, como a Primeiro de Março, chamada Direita até 1870, e a Rua do Ouvidor. O endereço era propício também pela proximidade da área portuária uma vez que o comércio de Ferrez dependia de importações de muitos produtos e materiais, os quais, mais tarde, ele próprio se tornaria vendedor.

Mesmo que não possamos afirmar com precisão a data de saída ou entrada de Marc Ferrez no Brasil, é possível deduzir que a paisagem do Rio de Janeiro fosse diferente para o jovem. A percepção do que, então, era percebido como exótico pelos estrangeiros que aqui aportavam devia ser forte. A escravidão seria vista sem a naturalidade daqueles que conviveram ininterruptamente com ela. Ferrez já não era, há muito, o filho de um proprietário de escravos, nascido e criado entre os negros, mas, nesse

[156] BORGES, V. P. Georges Leuzinger. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira*, n.3, jun. 2006, p. 17.

[157] FRANCO, Luiz Carlos. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Rio de Janeiro, 17 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.5-1.

[158] TURAZZI, M. I., op. cit., inédito, p. 9.

momento, quase um estrangeiro e, como esses, é possível que visse na instituição um resquício ou um indício de barbárie. Na França, o pensamento antiescravocrata vinha de longa data. A trajetória de Ferrez e as fotografias que chegaram até nós podem nos ajudar a perceber como o fotógrafo vivenciou uma instituição que acompanhava a história da cidade desde o início da colonização européia e que resultados essa experiência teve em sua obra e para além dela.

Em 16 de agosto de 1873 Marc se casa com uma francesa, Marie Lefebvre. Observe-se que as datas marcantes na biografia de Ferrez, são muito próximas às leis que colocariam um fim gradual à escravidão. Aos sete anos de idade, no ano em que morreu o tio, um ano antes de perder os pais, entrava em vigor a lei número 581, que passou a ser conhecida como lei Eusébio de Queiroz, aprovada em 4 de setembro de 1850 e que estabelecia medidas para a repressão do tráfico de africanos para o império do Brasil, depois de três décadas de acordos não cumpridos com o Reino Unido[159]. Dois anos antes de seu casamento era a Lei do Ventre Livre que entrava em vigor em 28 de setembro de 1871[160]. De 1888 temos um importante documento preservado pela família Ferrez, um bilhete da Princesa Isabel no qual ela solicita a ao Sr. Eduardo que encomendasse em Casa de Marc Ferrez fotografias da Missa Campal, realizada em comemoração a assinatura da Lei Áurea, "mais dois exemplares de cada espécie, além das que já foram pedidas".[161]

A Lei do Ventre Livre, cujo real significado para os negros já foi relativizado pela historiografia, teve um peso importante tanto para os proprietários como para os escravos. Na imprensa abolicionista do último quartel do XIX é nítida a percepção da importância dessa lei, como veremos adiante ao analisarmos a revista de Ângelo Agostini. Ferrez tinha então vinte e oito anos. Estabelecido comercialmente por conta própria, casado, vivendo em uma cidade onde o auto-sustento longe das hierarquias mais tradicionais era bastante instável e onde, mesmo com os abalos sofridos

[159] Lei n. 581. Coleção das Leis do Império, 1850, parte I, p. 267-269.
[160] Lei n. 2040. Coleção das Leis do Império, 1871, p. 147-151.
[161] PRINCESA ISABEL. Bilhete para o Sr. Eduardo, s.d., AN, FF-MF 1.0.6, entrada 1422.

pelo sistema escravista, o uso dessa mão-de-obra era ainda bastante requerido.

Com base em inventários, historiadores traçaram um perfil das variantes do uso da mão de obra escrava. Não só de grandes proprietários era feito o regime. Ao contrário, a mão-de-obra escrava era "altamente disseminada pelo tecido social, o que significa que camadas variadas da população se encontravam comprometidas com a escravidão não importando a extensão de suas posses."[162] Embora essa citação se refira a um estudo realizado com inventários *post-mortem* de um período anterior, entre 1790 e 1830, os ascendentes de Ferrez corroboram esse tipo de análise. Estrangeiros, de parcos recursos financeiros, não tardam a adquirir escravos. Mesmo que de um modo geral, a escravidão fosse mal vista pelos europeus, eles não deixavam de valer-se dela quando de passagem pelo Brasil e, menos ainda, quando aqui estabelecidos.

A instituição era tão arraigada que, por estranho que pareça, os próprios abolicionistas tinham dificuldades em não pô-la a seu serviço, pelo menos em algum ponto de suas vidas. Castro Alves (1847-1871), um dos mais audaciosos defensores da causa em seu tempo, nascido apenas quatro anos após Marc Ferrez, criado entre escravos, teve seus estudos custeados por dinheiro proveniente do tráfico. O segundo casamento do pai foi firmado com a viúva de um grande mercador de escravos de Salvador, Francisco Lopes Guimarães, que ao morrer deixou à viúva uma herança estimada no inventário em aproximadamente 145 contos de réis[163]. Aos dezenove anos, morando com a atriz Eugênia Infante da Câmara provavelmente, e com constrangimento, possuía ao menos um escravo[164].

No primeiro capítulo vimos como a participação de Ferrez na Comissão Geológica do Império chefiada pelo cientista e professor da Universidade de Cornell, Charles Frederick Hartt, discípulo de Louis Agassiz na Expedição Thayer, permitiu que fotógrafo tivesse o seu nome evidenciado, que as suas fotos fossem vistas pelo imperador, pela elite ilustrada do período e pela imprensa, proporcionando a participação

[162] FLORENTINO, M. & GOÉS, J. R., *A paz das senzalas: família escrava e tráfico Atlântico. Rio de Janeiro, c.1790- c.1850*, p. 54.
[163] COSTA E SILVA, A., *Castro Alves*, p. 19 a 23.
[164] Ibid., p. 63-64.

destacada de Ferrez na Exposição Universal da Filadélfia. Os pais imigrantes, o contato com a escravidão na primeira infância, a orfandade, a criação no exterior por uma família francesa e a viagem ao nordeste do Brasil formam etapas da multiplicidade de experiências culturais de Ferrez, tanto as vividas no território brasileiro quanto fora dele.

Da herança familiar e da criação podemos deduzir que esteve ao alcance de Ferrez o contato com um meio artístico e com as artes. Assim como o pai biológico, a família adotiva também era constituída por gravadores de medalhas, uma amostra de como as redes, as relações pessoais e interações são importantes para a história dos indivíduos e das coletividades. Stephan Bann mostra em *Parallel Lines*[165] as relações entre as técnicas de gravura e a fotografia desde o aparecimento do daguerreótipo e das invenções concomitantes. Muitos pintores e gravadores interessaram-se pela nova técnica capaz de fazer com que poupassem tempo e tivessem o trabalho facilitado. Assim, é provável que de alguma forma Ferrez tivesse algum conhecimento das técnicas fotográficas desde a estadia na França. A volta ao Brasil traz um convívio com uma rede de imigrantes europeus que sobreviviam no Rio de Janeiro de profissões alheias às hierarquias mais tradicionais. Assim como ele o fará, alguns exerciam o oficio de fotógrafos, mas na maior parte das vezes atuavam em domínios conexos e muitos eram comerciantes.

Pouco se sabe sobre o destino das irmãs e do irmão de Marc. Até 1866 há documentos que comprovam a ligação da família, pelo menos quando se tratava de assuntos relacionados às dívidas e herança de Zeferino. Uma das irmãs citadas no inventário, Isabelle e seu marido G. Keller são os primeiros a desaparecer dos documentos. Tanto no requerimento, não datado, no qual os herdeiros pedem o perdão das dívidas de Zeferino a "Vossa Majestade Imperial" quanto em um contrato estabelecido em 1866, entre os herdeiros e a Harper-Müller Companhia, no qual aqueles arrendavam a propriedade do Andaraí Pequeno até o ano de 1880, Isabelle já não aparece como parte. Contudo, neste documento de 1866, data em que provavelmente Marc já estava de volta ao Brasil, constam como proprietários do imóvel e do

---

[165] BANN, S., *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France.*

terreno Amédée, marido de Fanny; Emilia, cujo nome de batismo era Augustine e que agora tinha como marido François Catinot[166]; Sophia, Maurice e Marc[167]. Todos receberiam quantias estipuladas no contrato, exceto Marc, talvez porque com 23 anos, ainda não tivesse alcançado o critério etário de maioridade da época.

As relações de Ferrez que cuidamos até o momento são as de parentesco e as profissionais. A especialização em vistas e paisagens nos fornece pistas para as relações de outra ordem: aquelas que Ferrez teria mantido com os seus subalternos. No ramo da fotografia preferido por Ferrez, a fotografia de paisagem, muito mais no que o do retrato, era fundamental o emprego de ajudantes.

Os aparelhos e produtos que o fazer fotográfico do XIX requeria eram extremamente volumosos, delicados, e de difícil manuseio. Em algumas de suas fotografias aprendemos que Ferrez, ao se aventurar pelas trilhas em direção aos pontos altos da cidade, levava ao menos dois aparelhos fotográficos, fora os negativos de vidro e os produtos químicos necessários para a confecção das imagens, já que um desses equipamentos aparece fotografado. Eram necessários cuidados com o transporte dos instrumentos de trabalho. Nas excursões fotográficas cidade afora, havia outro aspecto importante a ser levado em consideração que é o da segurança. O estudo de Karasch mostra que, pelo menos nas décadas anteriores, as florestas que circundavam o centro da cidade ofereciam perigos para além dos proporcionados pelo meio ambiente hostil. Eram os ocasionados por bandos de escravos fugidos que costumavam assaltar, especialmente, os viajantes que perambulavam por aquelas áreas. Esse possível perigo implica que os ajudantes de Ferrez tinham que também estar atentos a esse tipo de obstáculo, ou eram escolhidos quando inseridos em redes que garantissem a segurança do fotógrafo e de seus equipamentos e produtos.

---

[166] No inventário *post-mortem* de Zeferino consta que Augustine era casada com Théodore Sederstrom. François Catinot foi seu segundo marido.

[167] Contrato de aluguel a Harper Müller & Cia. Rio de Janeiro, 15 set. 1866. AN, FF-MF 2.8.2.1.

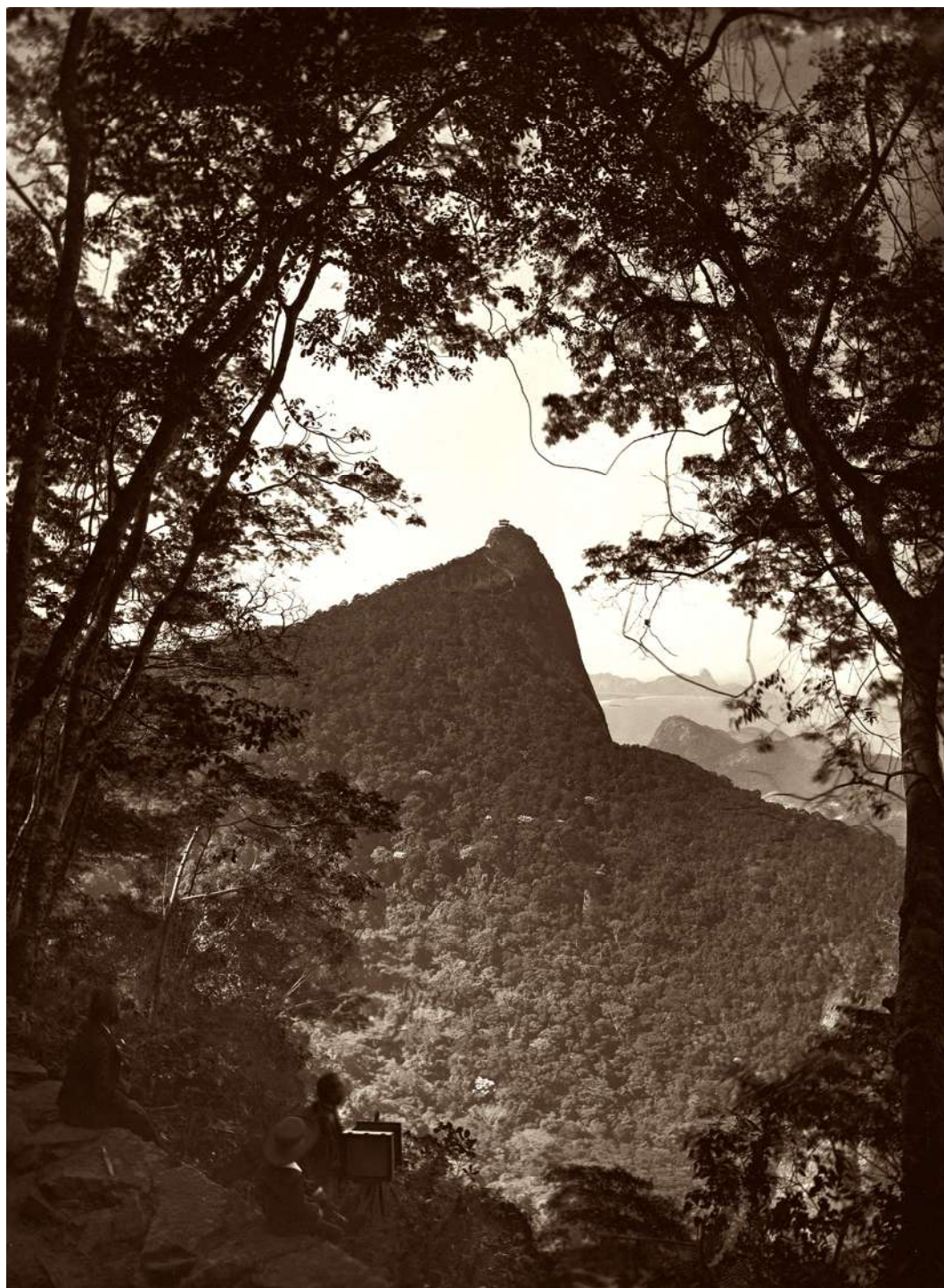



Figura 4
Marc Ferrez
Corcovado, c. 1886
Gelatina-prata
30 x 24 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007A5P3F03-24

Detalhe ampliado da figura 4

Figura 5
Marc Ferrez
Copacabana
c. 1895

Se as ruas centrais do Rio de Janeiro eram tortuosas e mal calçadas, como descreviam os viajantes e habitantes da cidade, o que presumir dos caminhos que levavam a locais mais distantes? Eram necessários carregadores, meios de transportes e guias. Mesmo que não tenha possuído escravos, Ferrez tinha a necessidade de empregar mão-de-obra para estas funções.

Pelas próprias fotografias aprendemos que Ferrez usava burros de carga, assim como uma espécie de carroça que não era movida por força animal, guiada por trilhos, o *troller* (ver página 62), e homens para carregar materiais. Na figura 4, vemos que além do fotógrafo havia pelo menos mais três pessoas que o acompanhavam. A câmera em cena nas figuras 4 e 5 mostra que Ferrez levava mais de um aparelho para captar suas imagens.

Vendo nas fotografias uma fonte, é possível dizer que Ferrez solicitava desses ajudantes um serviço mais inusitado: posar como figurantes para suas fotografias. Ao fotografar paisagens, Ferrez muitas vezes usava uma figura humana como escala. E essas figuras não seriam meros e ocasionais transeuntes, mas os homens que o acompanhavam nas suas excursões.

Figura 6
Marc Ferrez
[Cachoeira de Paulo Afonso]
Bahia, 1875
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

Detalhe ampliado da figura 6

Essa fotografia foi tirada durante a Expedição do professor Hartt em 1875. A participação do escravo na imagem chama a atenção. Mesmo em um lugar no qual era necessário atravessar mata agreste, correndo o risco de pisar em espinhos, ser picado por insetos ou picado por cobras, ou de escalar rochedos e pedras pontiagudas, o negro está descalço, marca inconfundível de sua condição. O escravo não pertencia necessariamente a Ferrez, mas nem por isso o fotógrafo deixou de usá-lo em sua composição.

Percorrendo as fotografias tiradas após a expedição ao nordeste do país, sobretudo as do Rio de Janeiro, tiradas dos altos dos morros, lugares onde seria impossível transitar sem ajuda, vemos que além de negros, fossem libertos, ou escravos, Ferrez levava consigo parentes ou amigos. Há fotografias da família Ferrez, nas quais ele a esposa e os dois filhos permanecem quase camuflados na vegetação. As roupas trajadas por eles mostram, contudo, que Ferrez não se servia da ajuda familiar, nem mesmo com o passar dos anos, os rapazes crescidos. Apontam de fato, para o que devia ser um passeio de domingo (figuras 10 e 11).

De um modo geral, o elemento humano inserido por Ferrez nas vistas e paisagens era usado para ressaltar a grandiosidade do espetáculo natural, gigantesco, mediante a figura diminuta do homem.

Figura 7
Marc Ferrez
[Flora Brasileira]
c. 1890
gelatina-prata, 55 x 34, 5 cm
IMS

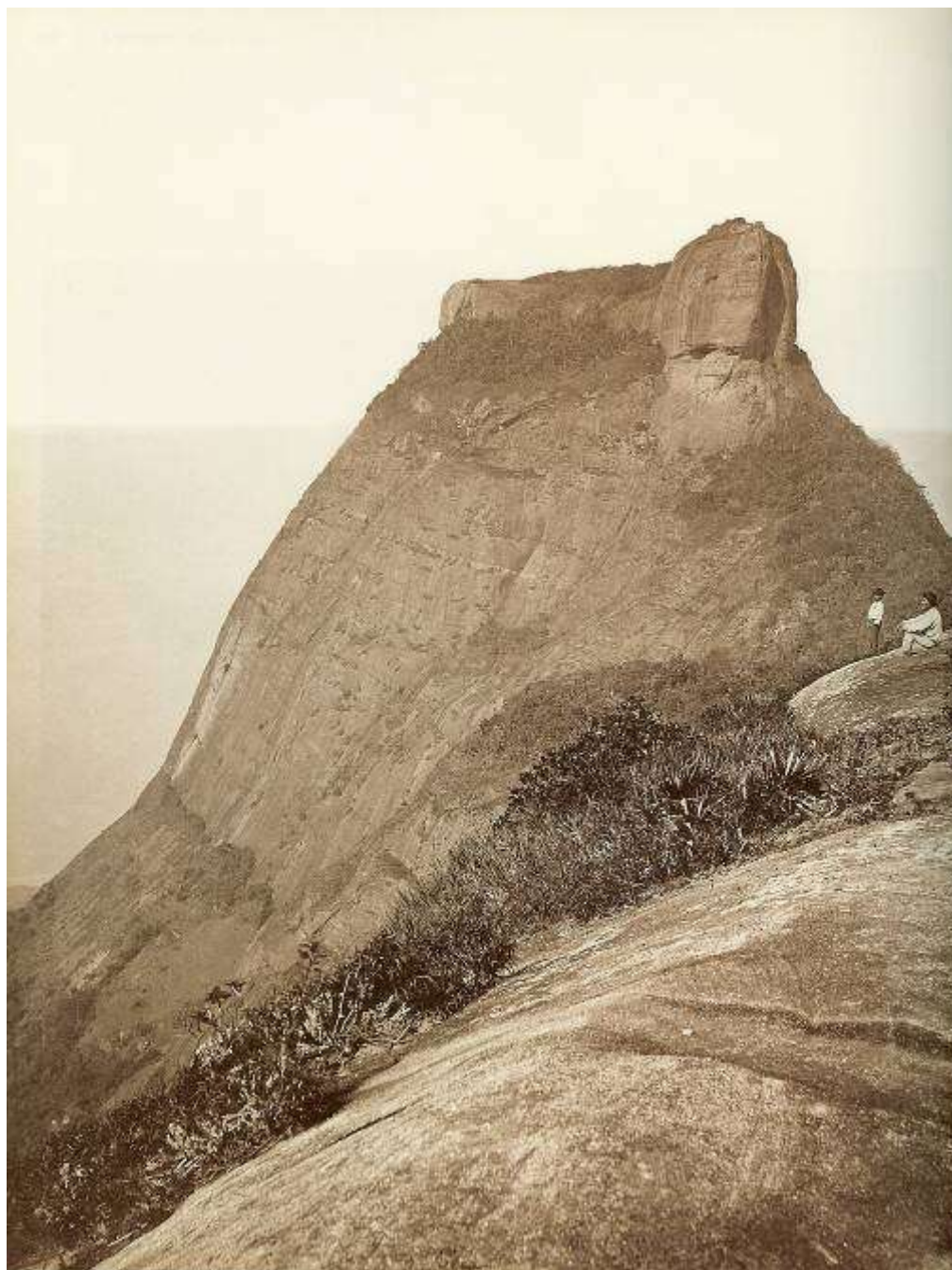



Figura 8
Marc Ferrez
Pedra da Gávea, vista da Pedra Bonita
c. 1890
gelatina-prata, 30 x 24 cm
IMS

Muitas fotografias mostram que o elemento humano usado nas composições era representado por um ou mais homens brancos e bem vestidos, sendo possível que o próprio fotógrafo se colocasse nesse papel, como em uma das fotografias da Cascatinha da Tijuca, de aproximadamente

1885, segundo identificou Gilberto Ferrez[168]. Isso pode indicar que Ferrez quando tinha à disposição alguém que não fosse um de seus empregados, o fazia posar, e que, quando o local escolhido para o trabalho permitia, ele mesmo entrava em cena.

Figura 9
Marc Ferrez, [Cascatinha da tijuca], c. 1885, Coleção Gilberto Ferrez, IMS

[168] FERREZ, G. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 163 e 165.

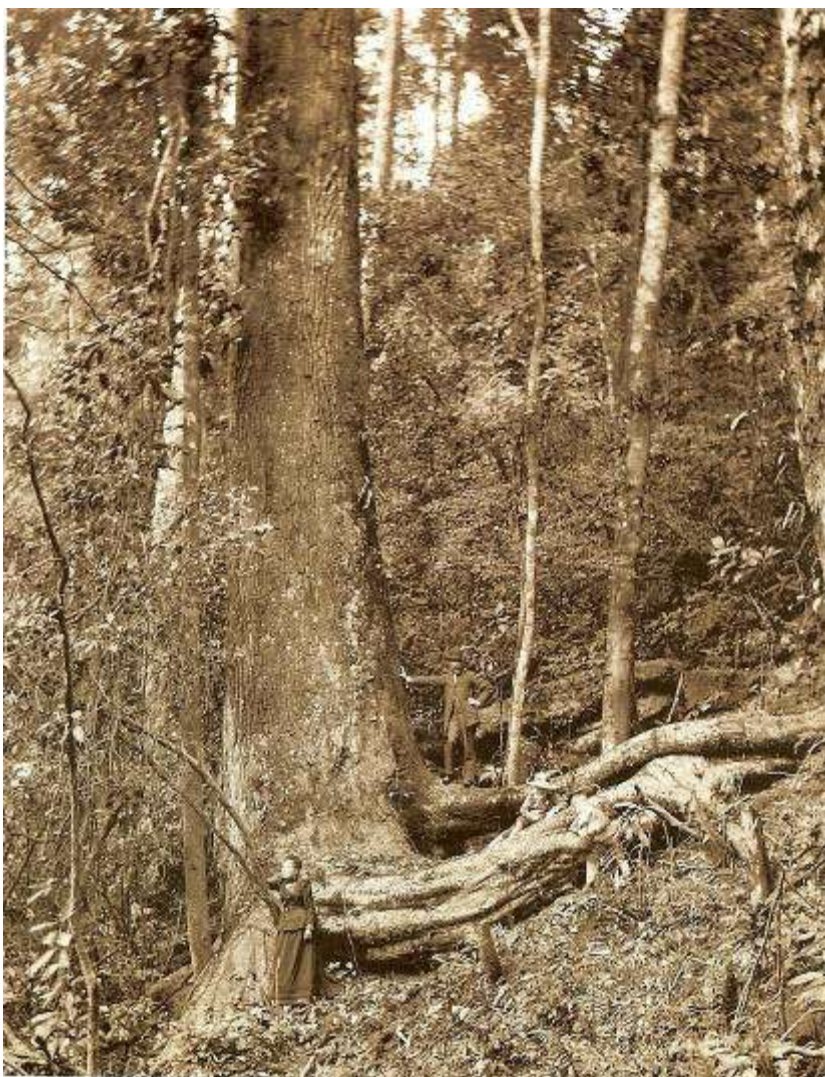



Figura 10
Marc Ferrez
[Marc Ferrez, Marie Lefebvre, Júlio e Luciano, Floresta da Tijuca]
c.1889
IMS

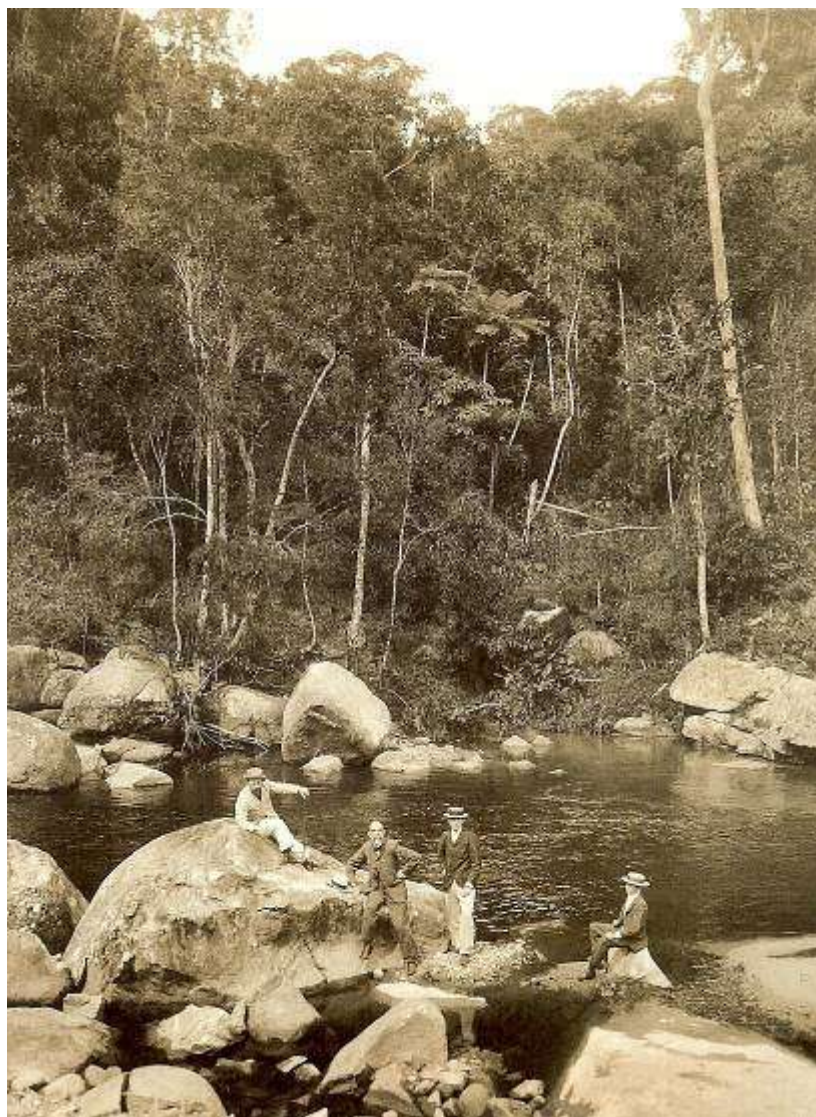



Figura 11
Marc Ferrez
[Marc Ferrez, Júlio, Luciano e ?]
c. 1905
Gelatina-prata, 24 x 18 cm
IMS

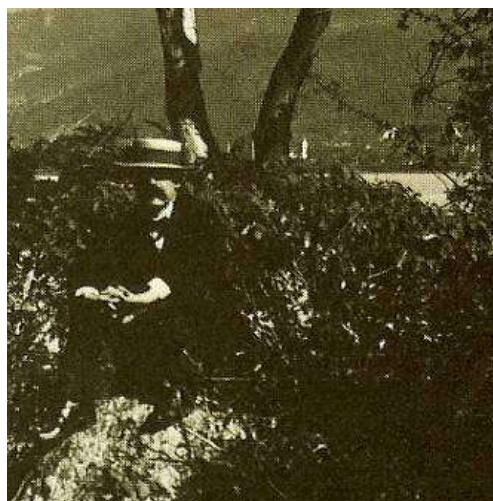
Figura 12
Marc Ferrez
[Dois irmãos e Gávea]
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

Detalhes da figura 12

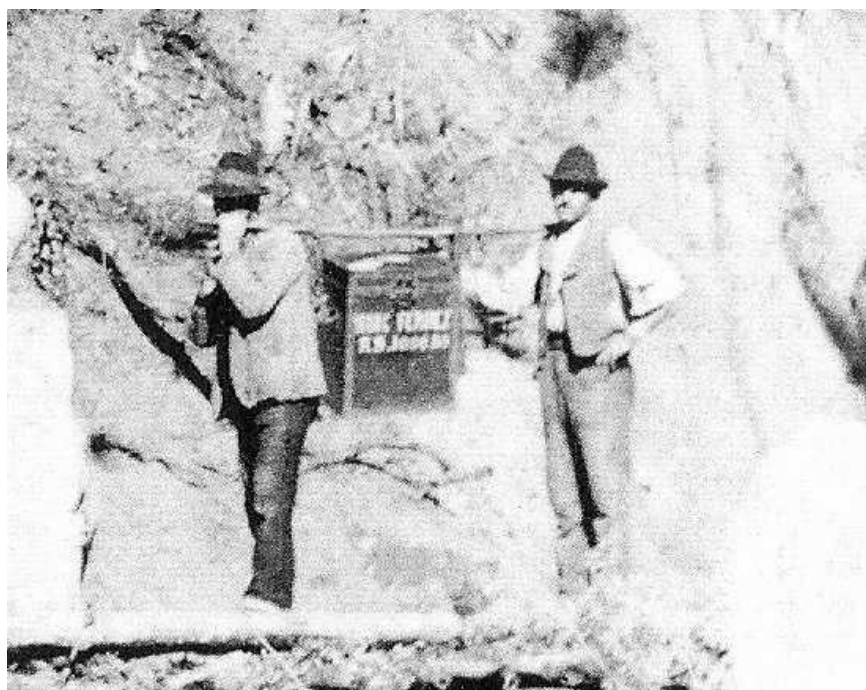
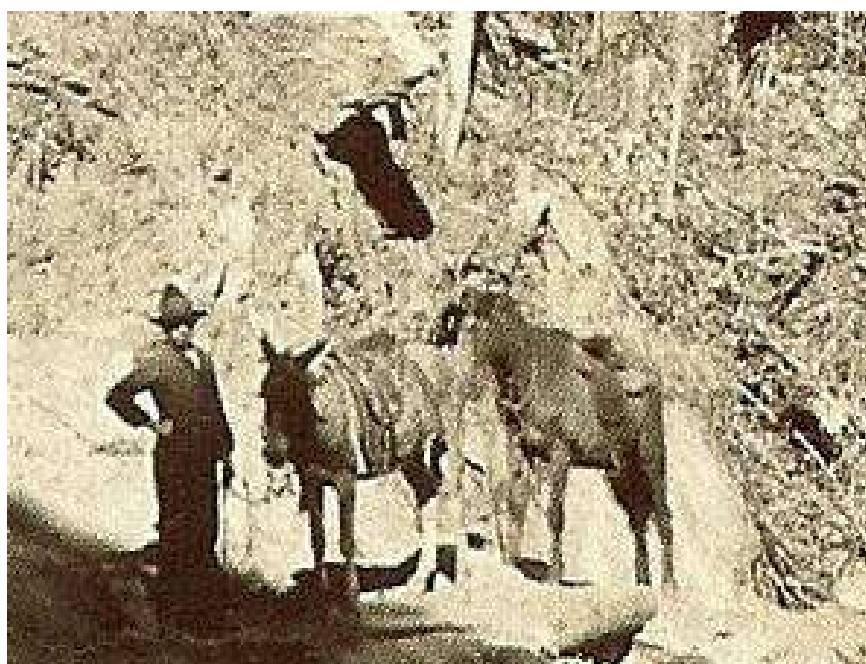
Figura 13
Marc Ferrez
[Cascata do Itamaraty]
Petrópolis, Rio de Janeiro
c. 1880
Colódio, 30 x 24 cm
IMS

Na figura 12 o homem elegante e o negro estão lado a lado e embora o branco esteja em um nível superior, sentado em cima de uma pedra, é o negro que tem mais destaque na imagem. Na figura 13 o homem cuja indumentária indica uma posição social mais elevada é posicionado desta vez em nível inferior, com as pernas dobradas de forma parecida e cumprindo a mesma função que o provável ajudante negro.

O fato de Ferrez usar sua família, amigos, ele mesmo ou os negros que para ele trabalhavam, com a mesma finalidade ao realizar as fotografias de paisagens indica que o elemento mais importante a ser destacado nessas imagens não fosse o homem e sim a natureza.

Em fotografia de 1889 podemos observar a mudança de cor dos ajudantes de Ferrez que transportam uma caixa com os negativos de vidro utilizados pelo fotógrafo na qual, embora pouco nitidamente, pode-se ler “Marc Ferrez, R. S. José”.

Figura 14
Marc Ferrez
Aqueduto da pedreira
Álbum: Obras de canalização provisória do rio São Pedro[169]
1889

[169] O álbum para o qual esta fotografia foi feita pertence à Coleção D. Thereza Christina Maria da Biblioteca Nacional e está disponível integralmente em formato digitalizado pela Biblioteca Nacional Digital, em um projeto financiado pelo *Getty Museum* e registrado pela UNESCO no programa Memória do Mundo como patrimônio da humanidade. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/terezacristina/page2.htm >. Acesso em 5 mar. 2008

Detalhe ampliado[170]

Detalhe da imagem ampliado

Vemos com clareza apenas o segundo dos carregadores da caixa de negativos de vidro. Este é não é negro, assim como não o é o homem diante

[170] Maria Inez Turazzi já tinha chamado a atenção para esse detalhe da fotografia em *Marc Ferrez*, p. 28.

dos eqüinos. Isso pode indicar que Ferrez não tivesse tido ajudantes fixos, preferindo pagar por serviços prestados. Ou ainda que os ajudantes fizessem parte do conjunto de trabalhadores das obras de melhoramentos fotografadas, nesse caso as obras de canalização do Rio São Pedro.

Se durante todo o século XIX o negro havia realizado um papel que a historiadora Mary Karash considera análogo ao de uma "besta de carga"[171] da cidade, essa fotografia mostra que apenas um ano após o treze de maio, o quadro tinha mudado. Mesmo que as atividades braçais continuassem a ser desprezadas pelas camadas abastadas da população, elas não eram mais exclusivamente executadas pelo homem negro. O crescimento populacional em função da aceleração do processo de imigração ou o aumento da população branca de baixa renda são fatores que possibilitaram essa mudança.

2.3.
A escravidão rural e os negros da cidade

Havia uma diferença fundamental entre esse tipo de fotografia, na qual o que importava realmente era a paisagem, e o homem era um detalhe, e aquelas nas quais Ferrez retratava os negros diretamente, como tema ou objeto central. Se levarmos em conta toda a produção de Ferrez, não são poucas as imagens que retratam os negros trabalhadores, escravos ou não, especialmente no meio rural, fora da Corte. Lembremos que muitas vezes fazendeiros o comissionavam para fotografar os escravos no eito, índice de seu poderio. Assim, ele fotografou escravos reunidos antes da partida para a colheita, escravos durante as tarefas de colheita de cana-de-açúcar e café, à frente de carros de bois, na mineração, no armazenamento e transporte dos produtos agrícolas no percurso que faziam do interior para o litoral.

Mesmo que esse estudo seja concentrado na cidade do Rio de Janeiro, é importante explorar as ligações dessa cidade com o seu entorno – as áreas agrícolas que a abasteciam ou que faziam dela porto de escoamento de sua produção.

---

[171] Ver KARASCH, M., op. cit., p. 259.

É notável que o fotógrafo tenha conseguido atribuir singular beleza a essas imagens. Muitas foram transformadas em *souvenir* e, posteriormente, em bilhetes postais pela própria empresa de Ferrez. Essa utilização das imagens do trabalho escravo como lembranças do Brasil não é exclusiva desse fotógrafo. Como apontamos, Buvelot, duas décadas antes dele, já trabalhava com a venda deste tipo de produto. Assim como eles, outros pintores e fotógrafos exploravam a demanda por cenas do trabalho compulsório e é possível encontrar muitas dessas "lembranças" do Brasil nos acervos das instituições públicas e privadas que guardam pinturas, litogravuras e fotografias oitocentistas. A historiadora Celeste Zenha ressalta que se formou um mercado para o comércio de vistas do Rio de Janeiro no qual os tipos de rua eram destacados nas primeiras décadas do século XIX. O artista Frederico Guilherme Briggs, em 1832, reproduziu imagens litográficas que representavam cenas da escravidão urbana nas quais os negros apareciam a realizar afazeres variados, no exercício de seus ofícios. Segundo Zenha esse era o quinhão mais significativo da obra produzida nas oficinas de Briggs, embora a historiadora matize que a inexistência de um mercado consumidor numericamente importante restringisse a demanda por produtos como as litogravuras que, na Europa, eram endereçados a setores bem mais amplos da população[172].

[172] ZENHA, C. Os negócios das vistas do Rio de Janeiro: imagens da cidade imperial e da escravidão. In: *Estudos Históricos, n. 34*, p. 6.

Figura 15
Frederico Guilherme Briggs
Quitandeira
Ed. Riviere & Briggs
Entre 1832 e 1836
BN, Loc. Iconografia pasta Z(10)

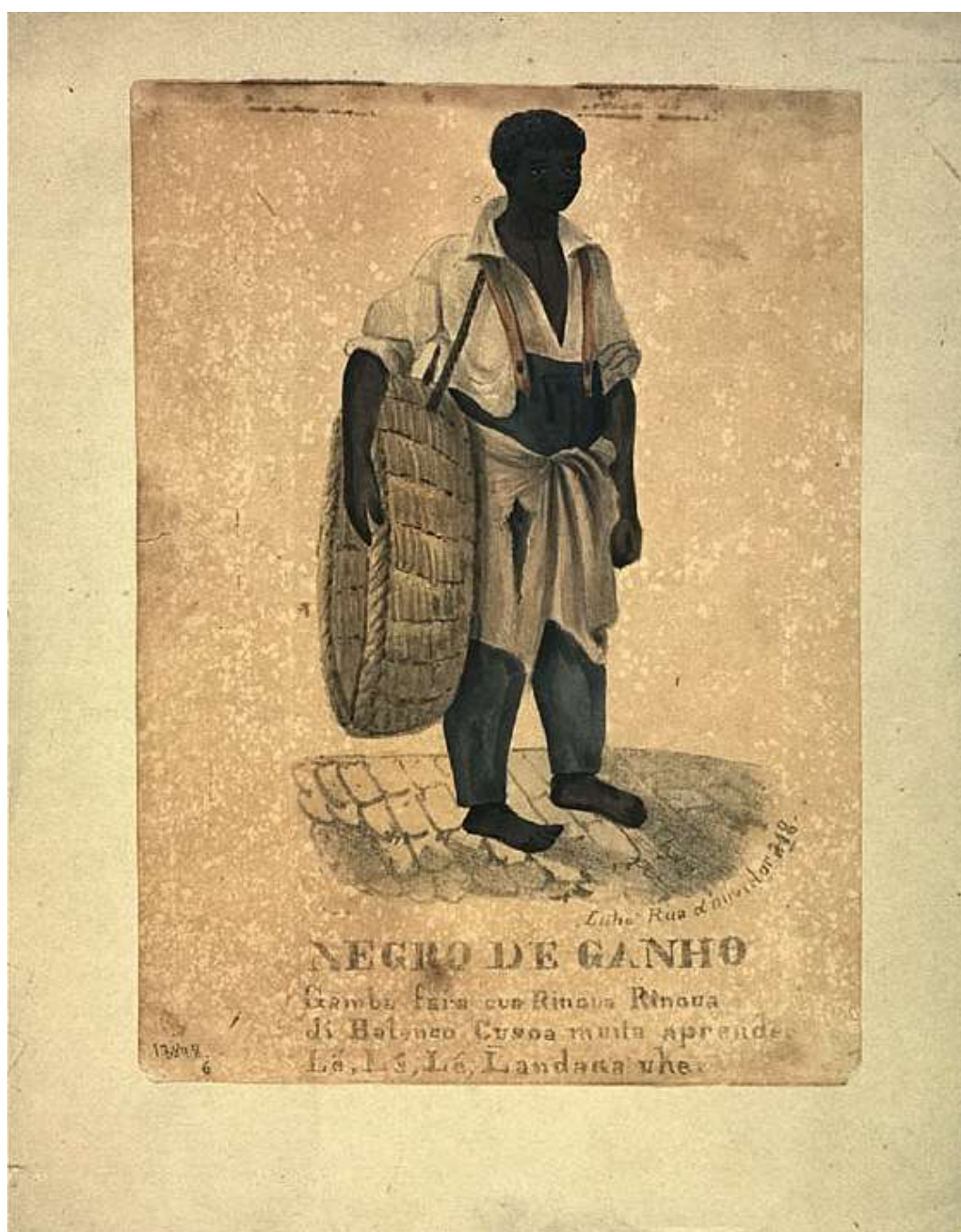



Figura 16
Frederico Guilherme Briggs
Negro de ganho
Ed. Riviere & Briggs
Entre 1832 e 1836
BN, Loc. Iconografia pasta Z(10)

A prática de produzir imagens de cativos e libertos estendeu-se a todo o território brasileiro e continuou a fazer parte da cultura visual nos processos fotográficos desde a introdução da técnica dos daguerreótipos e processos similares na década de 1840. Séries de imagens fotográficas nas quais os negros eram o tema se sucederam durante décadas. O francês Victor Frond entre 1858 e 1859 produziu um conjunto de fotografias da vida rural no Brasil publicado como ilustração do texto de Charles Ribeyrolles, *Brasil Pitoresco*. Há uma série de fotografias de Felipe Augusto Findanza, de 1870, no Pará; Alberto Henschel em 1870 fotografou negras escravas e libertas na Bahia e em Pernambuco; Christiano Junior, por volta de 1865, no Rio de Janeiro fotografou escravos encenando seus ofícios; Rodolpho Lindemann no início do século XX editou uma série de cartões postais a partir de fotografias de tipos de negros tiradas na Bahia nas décadas anteriores. Os postais vinham acompanhados de legendas na própria imagem como: “lavadeira – Bahia”, “vendedora de bananas”, “creoula da Bahia”, “uma creada – Bahia”, “carregador africano – Bahia”, “ganhador africano”. São diversas as negras fotografadas que vêm acompanhadas da legenda “creoula da Bahia”, o fotógrafo acrescentava diante de muitas dessas legendas uma letra “A”, “B”, “C” etc., indicando a existência de uma série ordenada, que o comprador pudesse colecionar se quisesse[173].

Como explicar que uma instituição que chocava os estrangeiros, causava-lhes repugnância, motivasse ao mesmo tempo uma curiosidade a ponto de ser vista e explorada como algo pitoresco? O comércio deste tipo de imagens tinha uma aceitação considerável já que diferentes fotógrafos, em partes distintas do território brasileiro o exerceram. Como outros de seu tempo, Ferrez não deixou de explorar esse filão.

Os escravos trabalhando no meio rural vistos nas fotografias se distanciam muito das agruras e das terríveis condições às quais, salvo exceções, os escravos do eito estavam submetidos. Não há fotografias de aparelhos de torturas, do interior das senzalas, de cenas de castigos ou de violência física explícita exercida sobre os escravos.

---

[173] GEORGE ERMAKOFF publicou em 2004 muitas dessas fotografias na obra: *O negro na fotografia brasileira do século XIX.*

Antes de chegar às imagens dos escravos na cidade do Rio de Janeiro e para buscar apreender o grau de familiaridade do fotógrafo com a instituição nas suas diversas formas de manifestação, procuramos entender de que maneira Ferrez fotografou os escravos, seja no interior do estado ou em outras províncias. Assim, a série de imagens exposta a seguir foi organizada de maneira a que a própria seqüência das fotografias constitua uma narrativa. São fotos tiradas entre aproximadamente 1880 e 1890 em diferentes localidades e datas e, portanto, com personagens variados. No entanto dois elementos são comuns a todas: o trabalho de escravos, de libertos ou de seus descendentes e o café. Essas imagens nos ajudam a avaliar a validade de uma indagação: a escravidão na obra de Ferrez teria sido suavizada por uma perspectiva que buscava tão somente o belo e o pitoresco?

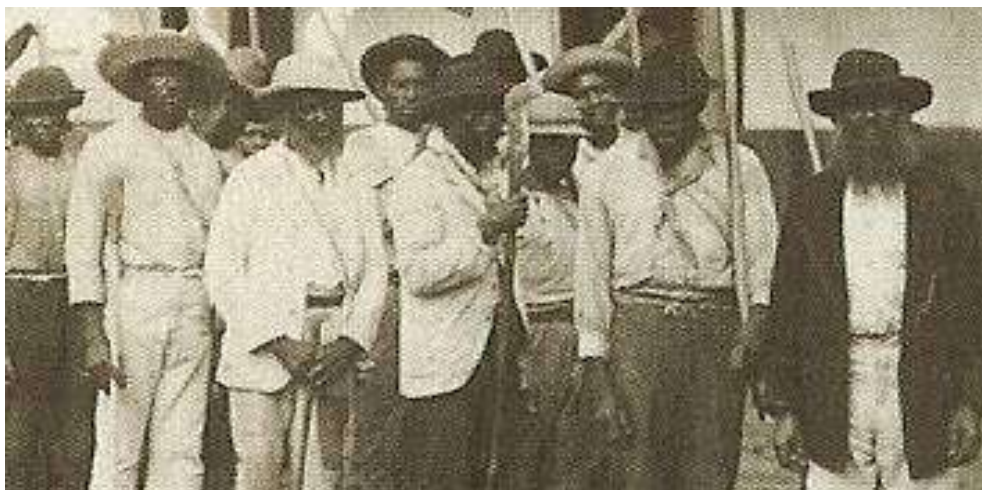
A seleção de fotografias que fogem ao cenário da Corte imperial não entra em contradição com os nossos propósitos de analisar a imagem da cidade do Rio de Janeiro, que engloba a imagem de um sistema social intrincado. Diz respeito, antes, a nossa tentativa de não nos fecharmos hermeticamente no objetivo principal do trabalho, e de levarmos em consideração a contigüidade e inter-relação entre os espaços. Vale lembrar que desde o início do Segundo Reinado um "surto exportador do café deflagrado pela expansão do mercado norte-americano deslocou as plantações do café pelo Vale do Paraíba que passou a ser a zona de maior produção"[174]. E que toda a produção do Vale era escoada pelo porto do Rio de Janeiro que liderava "como canalizadora das exportações de café sem concorrência substancial até 1890."[175] Como é nosso objetivo propor, as fotografias mostram como o escravo, o liberto e seus descendentes eram um elo importante entre o meio rural e o urbano.

[174] LOBO, E. M. L., op. cit., p. 155.
[175] Ibid., p. 155.

Figura 17
Marc Ferrez
Depart pour la cueillette du cafe (Partida para a colheita do café)
c. 1885
BN
Acervo digitalizado

Figura 18
Marc Ferrez
Départ pour la cueillette du café
BN
Acervo digitalizado

As figuras 17 e 18 têm o mesmo tema, a partida dos escravos para a colheita do café. Ambas vêm acompanhadas da legenda em francês, impressa no próprio papel fotográfico. Isso mostra que mesmo que as fotografias tenham sido produzidas como objeto de um comissionamento específico, Ferrez fez depois cópias para revendê-las em avulso, sobretudo para um público estrangeiro.

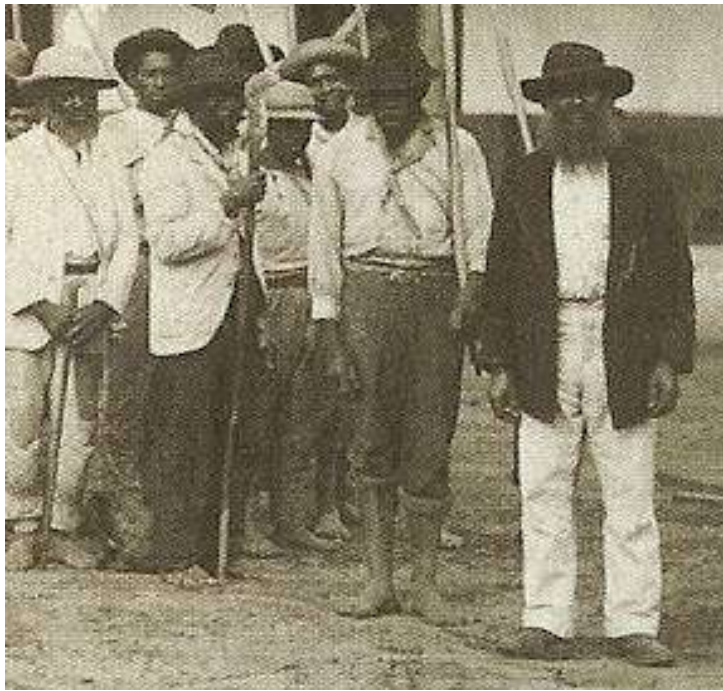
Ao realizar uma tomada de um grupo grande como o da figura 17, é provável que o fotógrafo tivesse que conversar com os fotografados sobre como se portar. Assim, uma vez reunidos os escravos, eles seriam orientados a permanecerem estáticos, segurando os seus apetrechos, em determinado posicionamento. Na fotografia há três fileiras principais. Na frente foram posicionadas as crianças, seguidas das mulheres sozinhas ou com crianças de colo e atrás os homens. Essa organização foi estabelecida para mais de dois terços dos componentes da imagem, sendo que o grupo que mais se destaca, no lado direito, é formado apenas por homens, dentre os quais podemos verificar a presença de idosos.

Detalhe ampliado da figura 17

Percebe-se imediatamente o grande número de crianças que posam para a câmera, cerca de dezoito, sendo quatro bebês de colo.

Se a data da fotografia está correta, todas as crianças nasceram de ventre livre. Lembremos que a lei número 2040 não se restringia a determinar a liberdade dos que nascessem após 1871, mas normatizava a conduta dos senhores perante essas crianças de estatuto jurídico diferenciado daquele de seus pais. Aos senhores, determinou-se a obrigação de criar e tratar as crianças libertas até os oito anos de idade, a partir daí, ou o senhor recebia a indenização de 600$000 do Estado ou podia utilizar os serviços do menor até os 21 anos completos[176].

Detalhe da figura 17

Nota-se também um relativo equilíbrio entre o número de homens e mulheres. Assim como a presença de uma minoria de idosos no grupo em data aproximada à da Lei Saraiva-Cotegipe, de 1885.

[176] Lei 2.040, 28 de setembro de 1871.

Detalhe da figura 17

No detalhe acima, o homem destacado está de sapatos – marca de distinção: era livre, mas ainda exercia função na fazenda, provavelmente de vigilância e controle. Os três homens seguintes se destacam dos demais: o primeiro, a um passo do capataz, traz um lenço amarrado ao pescoço, os outros dois vestem paletó de cor clara por cima das camisas, um diferencial perante a maioria. Um deles, o do lado esquerdo, aparenta idade avançada e parece portar, não um instrumento de trabalho, mas uma bengala.

Infelizmente, por mais valiosas que sejam essas fotografias, elas não contam as histórias de cada um daqueles indivíduos: o homem está ali como parte de um grupo ou como uma peça na engrenagem social. Não tem nome, não tem passado, o que os distingue dos demais são seus traços físicos, a expressão corporal e, em alguns casos, instrumentos de trabalho e detalhes da vestimenta. Aquele conjunto de homens, mulheres e crianças estava reunido ali não por suas virtudes, valores, merecimento, menos ainda por uma vontade coletiva de auto-representação, mas pela imposição daqueles que os comandavam. Ao reunir a escravaria e fazê-la perder alguns minutos de trabalho o senhor pretendia registrar a grande quantidade de trabalhadores que possuía, o que pode estar relacionado a uma demonstração de status e poder.

Olhando para essa fotografia não pudemos deixar de pensar na "paz das senzalas"[177], na idéia dos laços de parentesco e amizade entre os escravos que colaboravam para tornar possível a existência no cativeiro[178]. A quantidade de crianças sempre coladas às mães e nos, supostamente, irmãos nos dá uma forte sensação dos laços de parentesco e afeto que mantinham entre si.

Detalhes ampliados da figura 17

Embora, talvez, a um primeiro olhar este aspecto não seja tão marcante, a proximidade entre as mães e os filhos, mostra, além dos indícios de ternura, que o grupo não estava ali apenas reunido, mas também unido. A

[177] FLORENTINO & GÓES, op. cit.
[178] Id. Ibid.

imagem do caráter protetor e cuidadoso das mães é evidente nos detalhes ampliados. No último grupo, do lado esquerdo, a idéia de família é forte.

detalhe da figura 17

Na figura 18, o que também chama a atenção são as mães com suas crianças. Desta vez, em contato direto somente com bebês de colo, já que há também crianças em cima do carro. Embora, em relação à imagem anterior, haja uma desproporção maior entre o número de homens e mulheres, três das cinco escravas presentes carregam seus bebês, ao que tudo indica para acompanhá-las durante as jornadas de trabalho.

detalhe da figura 18

Nas duas fotografias que se seguem, o trabalho infantil é visto mais de perto, uma vez que nas fotografias anteriores não haja elementos para distinguir quem foi chamado para posar na fotografia e quem, realmente, partia para a roça. Aqui, os grupos estão reunidos em pleno cafezal. Nota-se bem a mulher grávida no centro da primeira imagem (figura 19) e o menino colhendo café próximo à margem direita da segunda (20).

Figura 19
Marc Ferrez
[Escravos na colheita do café]
c. 1882
Rio de Janeiro
Albúmen, 16 x 22 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

Figura 20
Marc Ferrez
La récolte du café, c. 1880
Coleção Charles Wiener, Quai d’Orsay

As quatro imagens seguintes mostram as etapas do processamento do café, sempre dependente da mão-de-obra escrava. O café colhido era levado para a secagem em terreiros, onde homens e mulheres trabalhavam simultaneamente e no qual a circulação ou trabalho infantil também era possível. Depois era realizado o ensacamento e armazenamento. O transporte do produto, durante muito tempo foi realizado por tropas de muares. A implantação da malha ferroviária foi feita a partir da década de 1860, sendo que o governo e as empresas que recebiam as concessões para tais empreendimentos enfrentavam muitas dificuldades financeiras, materiais, de pessoal especializado e de obstáculos naturais. Junte-se a isso a extensão do território brasileiro, para concluir que grande parte do transporte dependia diretamente ou indiretamente da força do trabalho escravo. Mesmo que uma região já tivesse estrada de ferro, ainda havia um percurso entre as fazendas e os pontos de embarque do café feito pelos cativos ou em lombo de animais. Chegando aos portos, mais uma vez o trabalho escravo ou o trabalho de seus descendentes era requerido.

Figura 21
Marc Ferrez
[Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba]
c. 1882
Gelatina-prata, 30 x 40 cm
IMS

Figura 22
Marc Ferrez
Rio de Janeiro
c. 1890
Gelatina-prata, 30 x 40 cm
IMS

A datação oferecida pelo Instituto Moreira Salles da fotografia 22 é de aproximadamente o ano de 1890, embora a data não seja exata é possível que a fotografia tenha sido tirada após a Lei Áurea. Comparando-se com a imagem anterior, feita cerca de oito anos antes, não há grandes diferenças no que concerne ao emprego dos negros na secagem do café perceptíveis aos observadores dessas duas fotos. Em ambas é possível identificar homens e mulheres negras trabalhando e nas duas imagens um homem se destaca como aquele que supervisionava o trabalho dos demais. É possível observar

também, crianças no local, sendo que na segunda, elas estão em maior número. Se há algum efeito do período pós-abolição que possa ser interpretado com a comparação entre as duas fotografias, é que, para muitos negros, o cotidiano de trabalho na roça permanecia o mesmo. Isso se a data oferecida pelo IMS seja, de fato, aproximada da data em que a fotografia foi tirada, uma vez que exista alto grau de dificuldade para atribuir datas às fotografias. Dados econômicos avaliados por Eulália Lobo indicam que em 1888 e 1889 a abolição da escravatura provocou a redução da colheita do café em 50%, devido à liberação de 800.000 escravos, "na sua maioria da região do Vale do Paraíba"[179]. O gradual declínio da cafeicultura na Província do Rio de Janeiro levou à ampliação e diversificação das atividades ligadas aos setores secundários e terciários da economia urbana[180].

Figura 23
Marc Ferrez
Mulets de charge (Minas)
c. 1880
Albúmen, 22,1 x 37,4 cm

[179] LOBO, E. M. L., op. cit., v. 1, p. 222.
[180] LOBO, E. M. L., op. cit., v. 1, p. 158.

Figura 24
Marc Ferrez
[Embarque de café no porto de Santos antes da construção do cais]
Província de São Paulo
c. 1880
Coleção Gilberto Ferrez
IMS

Figura 25
Marc Ferrez
[Chegada do café ao porto de Santos]
c. 1890
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007dscn2873

Essa narrativa fotográfica, digamos assim, nos mostra que Ferrez presenciou a escravidão e o destino dos ex-escravos em meios distintos e variados. Isso para nos determos somente na produção cafeeira, pois o fotógrafo tem imagens da mineração e cultivo de cana-de-açúcar. Ainda que algumas delas apontem para os infortúnios do trabalho infantil e a dificuldade da condição materna nessas condições, o que mais chama a

atenção é a finalidade da circulação das fotografias: mesmo quando as imagens eram produtos de comissionamentos, feitas para serem entregues ao contratante dos serviços fotográficos, os negativos de vidro podiam continuar a ser reproduzidos e as fotografias comercializadas para um público amplo mais amplo.

A figura 25, se comparada com a figura 3 de Buvelot mostra que o transporte e carregamento de mercadorias na década que antecedia o fim do século XX ainda dependiam de ombros humanos. A mudança em relação ao transporte do café para os portos está na presença de homens brancos trabalhando ao lado de homens negros. Mesmo assim, nesta imagem, não é preciso esforço para que se note a maioria esmagadora de trabalhadores negros.

O fato das fotografias desse gênero terem sido tiradas no porto de Santos e não no do Rio de Janeiro aponta para o crescimento do porto paulista em detrimento do fluminense, em um período no qual as fazendas do estado do Rio encontravam-se em decadência[181]. De fato, após o Encilhamento, o porto do Rio de Janeiro, que vinha apresentando uma tendência desfavorável na balança comercial desde 1881, passou para o segundo plano como via de escoamento do café[182].

O desenvolvimento em função da produção agrícola requeria registros materiais. Assim, o deslocamento de Ferrez de uma província a outra era motivado pelas encomendas de engenheiros, produtores e exportadores aspirantes a documentar seu status e divulgar uma dada imagem da região através da fotografia. Em 1881 Ferrez imprimiu um livreto publicitário no qual afirma:

> "Em conseqüência de estar este estabelecimento fotográfico perfeitamente instalado, o seu proprietário encarrega-se de tirar vistas tanto na Corte, como em qualquer lugar para onde for chamado. O preço da encomenda varia segundo o tamanho das vistas, a distância desta Corte, e as dificuldades naturais a vencerem-se". (Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1881)[183]

---

[181] Muitas fotografias de Marc Ferrez do Porto de Santos foram publicadas em: BARBOSA, G. C., *Marc Ferrez: Santos panorâmico*.
[182] LOBO, E. M. L., op. cit., vol. 2, p. 445.
[183] Gilson Koatz. Fac-símile feito da Coleção Gilberto Ferrez, 1983.

2.4.
Nas ruas do Rio

Quando Ferrez fotografa os negros urbanos podemos encontrar o objetivo de tratar aqueles indivíduos como traços característicos do Brasil. Essas fotografias se aproximam mais do que aquelas tiradas nas regiões agrícolas das fotografias etnográficas.

O termo “negro” é empregado, pois simplesmente pela fotografia não se pode dizer se eram cativos, forros ou de ganho. A série de fotografias aqui reunida, no universo da produção de Ferrez, não constitui um número expressivo, isso porque os critérios para a composição deste conjunto são a presença de negros sozinhos ou em grupos, mas que tenham sido tomados como o objeto central do fotógrafo e tema da fotografia, cuja data não ultrapassasse o ano da abolição e feitas na cidade do Rio de Janeiro. Obedecendo a esses critérios, chegamos apenas a seis imagens[184], figuras 26 a 31. Não se exclui, no entanto, a possibilidade de haver outras mais, uma vez que nossa pesquisa não abarca toda a produção de Ferrez.

[184] Em um universo de mais de quinhentas imagens pesquisadas em toda a bibliografia indicada, na Coleção Thereza Christina da Biblioteca Nacional, nas imagens disponíveis nos bancos de dados do IMS até julho de 2007, no Arquivo Nacional.

Figura 26
Marc Ferrez
[Negro cesteiro]
c. 1875
Rio de Janeiro
10,5 x 6,4 cm
IMS

Figura 27
Marc Ferrez
c. 1875
IMS

Figura 28
Marc Ferrez
[Baiana]
Rio de Janeiro
1875

Figura 29
Marc Ferrez
[Baianas]
Rio de Janeiro, 1875
IMS

A primeira diferença notada entre os grupos de escravos retratados nas zonas agrícolas e os escravos das cidades é a quantidade de pessoas a figurar nas imagens. Nas cidades, os retratos mais individualizados, parecem ter partido de um projeto próprio do fotógrafo: o registro de tipos interessantes não só comercialmente, mas que pareciam estar arraigados ao meio ambiente da cidade. Esse gênero de projeto ele manteve ao longo dos anos, ao fotografar nos últimos anos do século XIX uma série de vendedores ambulantes em sua maioria não formada por homens e mulheres negros que transitavam pela cidade.

Nas fazendas de café, embora não possamos ver com clareza as relações de parentesco mais complexas e tampouco nucleares (como aconteceria no caso de casais e seus respectivos filhos posando juntos para as fotos), podemos verificar a forte ligação entre as mães e os filhos pequenos. Encontramos apenas um retrato de criança negra com a mãe,

dentre aquelas que circularam como produzidas[185] na Corte do Rio de Janeiro, ainda que em outras fotografias da cidade apareçam crianças negras fotografadas casualmente e não como tema da fotografia.

Figura 30
Marc Ferrez
[Vendedora de bananas com seu bebê]
1884
10,3 x 6,2 cm
Coleção particular São Paulo

De acordo com Pedro e Bia Corrêa do Lago esta fotografia está presente em quase todos os álbuns produzidos por Marc Ferrez no século XIX. Para os autores isso é "indício certo de sua popularidade" uma vez que a foto "correspondia a todos os critérios mais óbvios do pitoresco"[186]. A mesma imagem foi reproduzida no início do século XX na forma de cartão-postal, como mostramos na figura 37, e apresenta a legenda "Negresse de Rio".

[185] Marc Ferrez, no cartão-postal feito a partir da fotografia em questão (figura 37), acrescentou a legenda "negresse de Rio". O Instituto Moreira Salles, no entanto, atribui como local da mesma fotografia a Bahia. Ver em: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 237.

[186] CÔRREA DO LAGO, P. & B. *Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no século XIX*, p. 208.

Não encontramos nas fotos de Ferrez as negras seminuas que, segundo os relatos dos viajantes, andavam pela cidade, ou negras maltrapilhas e maltratadas. Parece mesmo que Ferrez escolhia as que se ornamentavam, as que portavam o turbante, as de longas saias rodadas. A fotografia da quitandeira, de 1875, expressa essas escolhas, já que houve uma preparação da cena, para que o retrato, feito provavelmente em ateliê, com a utilização de um pano de fundo e uma banqueta para apoiar a bandeja de frutas, ficasse perfeitamente de acordo com o desejo do fotógrafo.

Figura 31
Marc Ferrez, c. 1875, IMS

As duas últimas imagens são retratos de mulheres cujas vestimentas e adornos indicam uma cultura própria - não compartilhada pela sociedade branca ou embranquecida. As frutas sobre a cabeça ou ao lado das mulheres não fazem parte apenas da composição de um cenário que por si faria com que se identificasse de imediato um país tropical, mas servem também para fornecer a idéia de uma ocupação. A lógica do tipo herdada das práticas artísticas pictóricas, como as gravuras de Briggs e Buvelot, persiste entre os fotógrafos.

O bebê levado às costas na figura 30 e as marcas no rosto da quitandeira contribuem também para o aspecto etnográfico das fotografias.

Detalhe ampliado

Assim, Marc Ferrez seguia os passos de fotógrafos que o antecederam uma vez que desde os primeiros daguerreotipistas o retrato etnográfico foi uma modalidade bem aceita de fotografia, como afirma Michel Frizot:

> "The first photographers liked to think of forming a universal collection, through photography, of all the significant differences that travelers and ethnologists were beginning to notice: 'Portraits taken in India, Africa, America, or Russia, - indeed everywhere – would be adequate to compose an ample collection of all the types of races now extant'. Photography was a scientific method in itself: you had to get the subject to pose, usually out of doors, prevent them from moving, put them in a typical attitude, encourage them to make the best of themselves with clothes and accessories. The infant discipline of ethnography, stimulated by travel and colonial conquest, was intimately linked to photography. People noted, researched, recorded, described".[187]

---

[187] FRIZOT, M. *A new history of photography*, p. 267. Os primeiros fotógrafos gostavam da idéia de formar uma coleção universal, através da fotografia, de todas as diferenças

No Império do Brasil tanto os índios quanto os negros despertaram grande interesse etnográfico desde os primeiros anos da fotografia. Dentre as primeiras imagens desse tipo há sete daguerreótipos do ano de 1844, que embora produzidos na França, retratavam índios botocudos levados do Brasil àquele país.[188] De acordo com o historiador Marco Morel:

> "A fotografia recém-nascida trazia uma dimensão de lazer, consumismo, modismo tecnológico, empolgação pela novidade, mas sobretudo de possibilidade de 'reprodução do real'. E aí tinha usos mais 'sérios'. Ligou-se estreitamente à medicina e ao controle da criminalidade. Doentes mentais, prisioneiros, pessoas com deformidades físicas e povos considerados exóticos (*ex-optico*, fora da ótica) passaram a ser enquadrados pelas lentes implacáveis. A fotografia tornou-se uma forma de conhecimento, fixação e controle dos corpos através da imagem (Frizot, op. cit. pp. 259-71)"[189].

Como homem de seu tempo, a Ferrez não escapou a função da fotografia como auxiliar das ciências, mas além dos aspectos etnográficos que permeiam esta seleção de imagens (figuras 26 a 31), nelas o negro está sempre ligado ao trabalho manual ou braçal. Isso também permite refletir sobre as concepções do trabalho daquela sociedade. Se, por um lado, o trabalho podia ser depreciativo para o trabalhador, por outro, ele era uma das poucas possibilidades de mobilidade e ascensão social, como matiza Roberto Guedes[190].

Na figura 31, houve a opção do fotógrafo de não mostrar os pés, muito provavelmente descalços, da moça. O vestido longo poderia ter sido levemente levantado. Em outros retratos de mulheres negras no mesmo período chamam a atenção os pés elegantemente calçados da mulher negra, como por exemplo, em uma fotografia de Klumb.

---

significativas que viajantes e etnólogos estavam começando a notar: retratos tirados na Índia, África, América ou Rússia – enfim, em todos os lugares – seriam adequados para compor uma coleção ampla de todos os tipos de raças. A própria fotografia era um método científico: você tinha que fazer os sujeitos posarem, normalmente ao ar livre, evitar que eles se movessem, colocá-los em uma atitude típica, encorajá-los a que fizessem o melhor deles com roupas e acessórios. A nova disciplina da etnografia, estimulada pelas viagens e pelas conquistas coloniais, estava intimamente ligada à fotografia. As pessoas anotavam, pesquisavam, gravavam, descreviam.

[188] MOREL, M. Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX, vol. 8, 2001. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*. Disponível em: <http: //www.scielo.br>. Acesso em 22 mai. 2008.

[189] Ibid.

[190] GUEDES, R. Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (sécs.XVII-XIX). In: *Topoi: Revista de História*, 2006, volume 7, pp. 379-423.

A ausência de ornamentos como brincos, anéis e pulseiras, como na negra da figura 31, nem sempre é um indicativo da condição de escrava, já que as escravas que eram prostituídas por seus senhores usavam jóias, inclusive de ouro.

Figura 32
Revert Henrique Klumb
Posando em estúdio no Rio de Janeiro
c. 1862
Coleção Ruy Souza e Silva

Detalhe ampliado

Além das negras fotografadas encenando exercer seus ofícios, ou executando-os, Ferrez também fotografou negras que demonstravam abastança. Essas não estavam acompanhadas de signos que indicassem trabalho manual. As vestimentas e adornos valorizavam a figura da mulher

e eram um indicativo da condição de libertas. No entanto, esses retratos de negras abastadas não foram feitos no Rio de Janeiro.

Figura 33 e 34
Marc Ferrez
[Tipos de Baianas]
c. 1885
Coleção Ruy Souza e Silva

Figura 35
Marc Ferrez, Negra da Bahia, c. 1885, IMS

Mesmo em cenas nas quais as negras aparecem trabalhando em plena rua elas não se apresentam coagidas. Essas mulheres têm aspecto saudável, são robustas, fortes. Trabalham, mas não têm ar de fadiga, não aparecem exercendo esforço físico estafante, nem em condições de trabalho desumanas. Comparando com as primeiras imagens apresentadas neste capítulo, de Louis Buvelot, podemos concluir que na produção de Ferrez não há registros das ocupações mais degradantes exercidas pelos negros como o transporte braçal de mercadorias pesadas, detritos humanos, o transporte das senhoras nas cadeirinhas, cenas de castigos ou de grupos de prisioneiros.

A não inclusão por Ferrez dos aspectos marcadamente mais degradantes da condição dos escravos pode apontar, primeiramente, como um dado que colabora para a formação de uma imagem suavizada da escravidão. São também indícios de transformações sociais. Certos comportamentos em face dos escravos já não eram mais tolerados e não podiam figurar como antes acontecia nas pinturas dos negros acorrentados e açoitados como se observa nas obras de Debret, artista que teve uma

preocupação documental acentuada em relação à instituição da escravidão no Brasil, como assinala Rodrigo Naves[191].

Mesmo que a prática do açoite, vigente há séculos, só tenha sido abolida com a lei de 15 de outubro de 1886, que revogava o artigo 60 do Código Criminal - artigo que regulamentava a pena do açoite para os escravos, sendo o número dos mesmos determinado nas sentenças judiciais, não podendo ultrapassar o número de 50 chibatadas por dia - e a lei n. 4 de 10 de junho de 1835 na parte que impunha a pena de açoites para os escravos infratores[192]. A lei 3310, de 1886, determinou que ao réu escravo fossem impostas as mesmas penas decretadas para outros quaisquer delinqüentes, segundo a espécie dos delitos cometidos[193]. Cumpre salientar que durante longos anos o próprio governo tomara para si a execução de castigos corporais. Em 1693 o governo colonial, como forma de evitar que os castigos aplicados pelos senhores fossem excessivos, passou a usar um forte na região do Rio de Janeiro conhecida como Ponta do Calabouço[194] para a aplicação de punições aos escravos pelas quais os senhores pagavam aos cofres públicos a quantia de 160 réis por cada 100 açoites[195]. O Calabouço, exemplo de que a violência contra os escravos foi, durante muitos anos, prática exercida oficialmente, deixou de existir, mas as violências sofridas pelos cativos em âmbito privado tardaram a cessar.

Um exemplo do uso da força para com as escravas nos anos finais do regime é o caso da negra Eduarda, que perambulando em estado lastimável pelas ruas da corte imperial, com hematomas e marcas de tortura, dirigiu-se à redação da *Gazeta da Tarde* onde foi acolhida e tomada como bandeira da causa abolicionista. Ao expor sua tragédia aos jornalistas acrescentou que uma companheira sua, a jovem escrava de nome Joana, ainda encontrava-se em situação de tortura na residência em Botafogo na qual viviam. A força policial interveio, mas Joana não resistiu aos castigos infligidos e morreu dias depois. As escravas chegaram a ser fotografadas e aparecem em

---

[191] NAVES, R. op.cit.,p. 45.
[192] Para ver a lei n. 4 na íntegra ver: *Coleção das leis do Império do Brasil de 1835*, p. 5 e 6.
[193] *Coleção das leis do império do Brazil de 1886*, p. 52.
[194] Local onde hoje se encontra o Museu Histórico Nacional.
[195] Cf. FIGUEIREDO, C., *O porto e a cidade*, p. 87.

ilustração de Agostini, na *Revista Illustrada*[196]. Infelizmente essas fotografias não foram localizadas e tampouco outros dados sobre o fotógrafo Heitor, segundo a *Revista* autor dos retratos. No entanto, é notável que tenha havido fotografias empregadas a favor da luta abolicionista, as fotografias das vítimas dos maus tratos eram documentos, provas da violência sofrida.

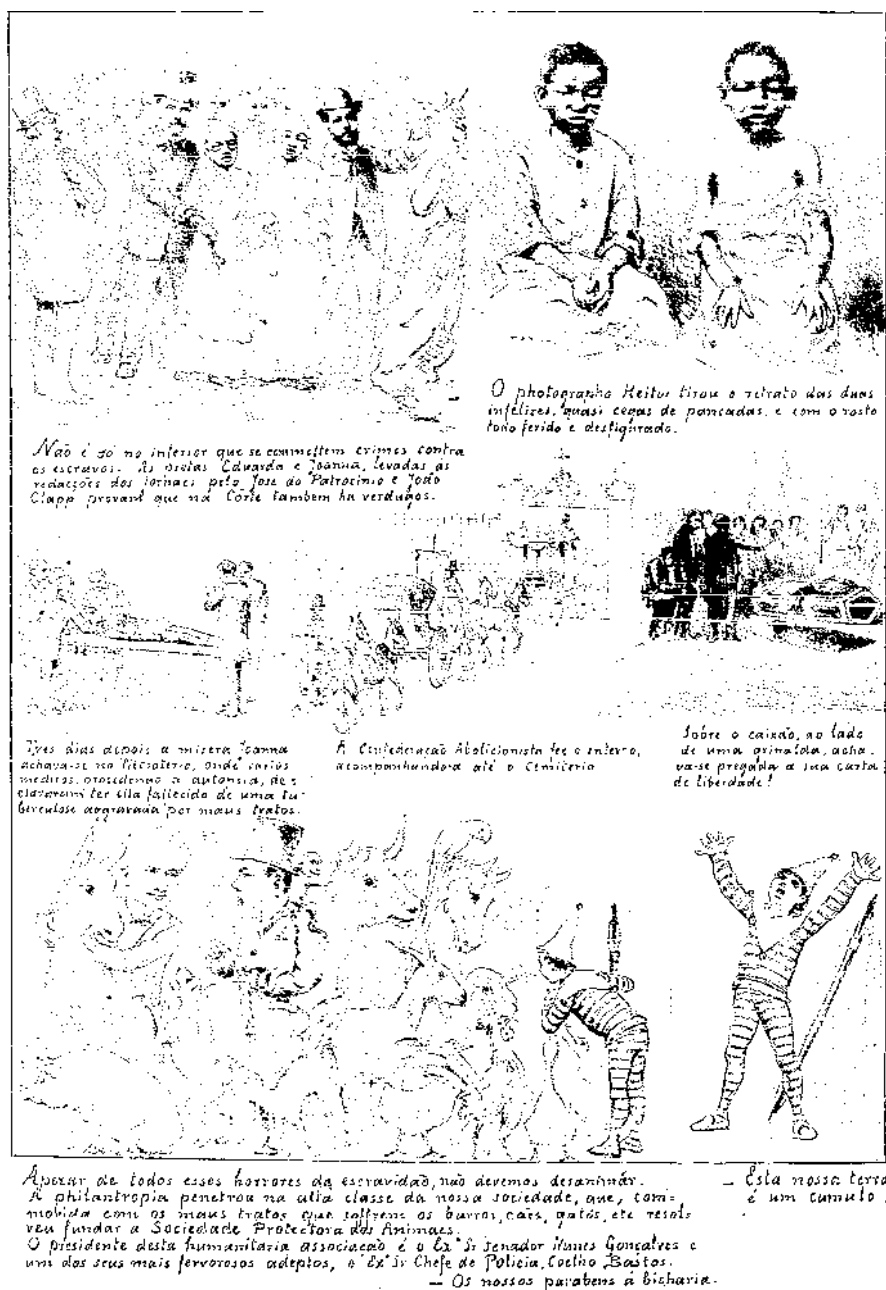



Figura 36
Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, n. 427, p. 8.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

[196] Ver uma versão mais detalhada dessa história em BARROS & MOREL, *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*, p. 86 a 88.

Com essa e outras histórias particulares em mente, é difícil não olhar as fotografias de Ferrez sem procurar uma indignação do fotógrafo com as condições impostas aos negros. Sabemos, por exemplo, que Ferrez editou e comercializou no início do século XX um cartão-postal intitulado *“Negresse de Rio”*. Cenas de escravos trabalhando em outras províncias também se tornaram, na mesma época, bilhetes postais pela empresa do fotógrafo, ou seja, as imagens tomadas anos ou décadas antes, continuavam a receber um tratamento de reprodução ilimitada por Ferrez, que as fazia circular de muitas maneiras e interessavam especialmente pela carga etnográfica das cenas retratadas, tendo sido possível inclusive, que o fotógrafo acrescentasse um colorido à imagem, como forma de aumentar o aspecto pitoresco da mesma, caso do postal a seguir.

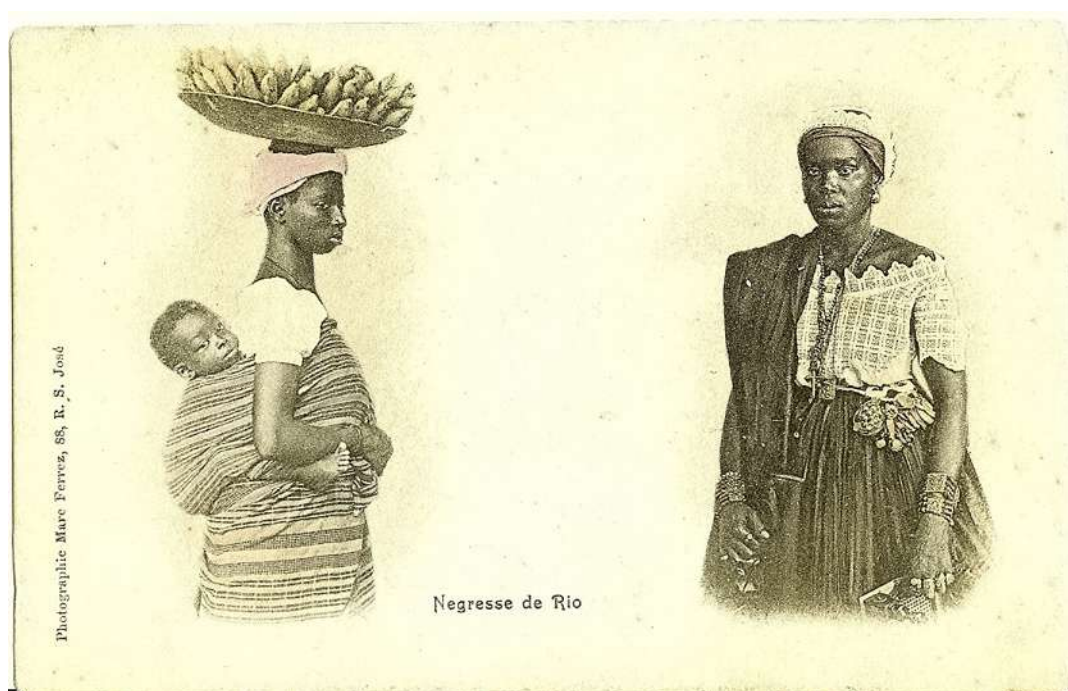



Figura 37
Marc Ferrez
Cartão-postal
Negresse de Rio
s.d.
Coleção Elisyo Belchior

Figura 38
Marc Ferrez
Cartão-postal
Cueillette du Café
s.d.
Coleção Elisyo Belchior

Figura 39
Marc Ferrez
Cartão-postal
Récolte de la canne a sucre
s.d.
IMS
007a6p3f03-79

As fotografias feitas na cidade que mostravam os negros com aspecto saudável, com vestimentas social e moralmente aceitáveis entre as camadas dominantes e em ocupações ou ofícios, indicam a diversidade de funções e tratamentos aos quais os negros estavam submetidos. Nessas imagens podemos apreender ainda um período de transição – a regra já não era a mesma das décadas anteriores, entre 1820 e 1850, nas quais dificilmente em um conjunto de imagens de escravos de um mesmo autor não se encontraria cenas de castigos corporais, trabalhos pesados, prisioneiros acorrentados e outras humilhações. Talvez porque, para Ferrez, cenas como essas não fossem dignas de serem fotografadas. Ou porque já constituíssem exceção no período e não fossem tão fáceis de serem flagradas, considerando-se que não havia ainda a fotografia instantânea, ainda que a denominação existisse, dificilmente as ações e movimentos eram captados pela câmera.

A comparação das fotografias de Ferrez com depoimentos de descendentes de escravos no Vale do Paraíba, Espírito Santo e interior de São Paulo[197], nos quais os entrevistados revelam memórias de parentes escravizados passadas de geração em geração e a condição dos libertos após 1888, podem servir para nos aproximarmos dos homens e mulheres captados pelas lentes de Ferrez, uma vez que, quando muito, as únicas palavras escritas que acompanhavam as fotografias eram as pequenas legendas acrescentadas pelo fotógrafo.

Mesmo que cada escravo pudesse enfrentar situações melhores ou piores uns em relação aos outros, a memória coletiva em torno da escravidão é significativa não só para as histórias individuais rememoradas, mas também para o regime de uma maneira mais ampla.

Nessas narrativas, o tempo do cativeiro, termo utilizado por grande parte dos depoentes, nada possuía de digno. O próprio termo *cativeiro* no lugar de *escravidão* está ligado à condição de aprisionamento, e carrega por isso uma imagem cruel do regime. Um dos depoentes afirma que a condição de escravo era ruim principalmente para as mulheres: "surravam eles todos, mas meu pai dizia que obrigavam elas [sic] a casarem com qualquer um. Acho que era isso que a minha tia falava, que era custoso o casamento para

[197] MATTOS & RIOS, *Memórias do cativeiro*: *família, trabalho e cidadania no pós-abolição.*

elas lá".[198] Outras entrevistas, das quais destacamos alguns trechos, apontam para o sofrimento extra vivido pelas mulheres: "Minha mãe dizia que os filhos primeiros eram do sinhozinho deles lá. Ela dizia que a mãe dela contava que dava de mamar aos filhos do sinhozinho, que os filhos dela choravam para mamar e ela não podia alimentar."[199] E ainda: "Então o senhor disse assim: 'Bota essa negada toda pra cortar o arroz que vem chuva! Vem chuva! Larga o chicote!' Uma mulher escrava estava sentindo dor pra ganhar criança lá e lá mesmo ficou. Teve que ficar cortando arroz! Botou um pano lá no chão e ficou lá."[200]

Os anúncios nos jornais do tempo do cativeiro atuam no sentido de contribuir para a verossimilhança da memória coletiva apreendida pelo trabalho de história oral ao qual nos referimos acima. No *Jornal do Commercio* podemos ler em anúncio de 1852: "Ama de leite. Aluga-se preta com muito e bom leite, com pouco mais de um mês de parida e sem filho; procurem na rua do Cano, n.74, loja."[201] O que chama mais a atenção no anúncio não é o fato de se oferecer o aluguel da escrava, mas sim a condição da mulher que o anunciante fez questão de enfatizar, mesmo no curto espaço de que dispunha. Ela havia parido fazia apenas um mês e o mais favorável para os possíveis interessados: encontrava-se sem o filho! Não cabia e não interessava uma explicação para o desaparecimento do recém-nascido. Como a taxa mortalidade infantil na população em geral e entre os cativos em particular era alta, impõem-se primeiramente a hipótese de morte, perda que em lugar de ser motivo de convalescença para a mãe, tristeza para o proprietário e de compaixão para os desconhecidos leitores do periódico, era motivo de maiores chances de trabalho para a mulher, garantia de ganhos para o senhor e maior possibilidade de aceitação pelos contratantes do serviço, que não estariam obrigados a dividir o leite do próprio filho com o do rebento de uma escrava e teriam garantida a atenção exclusiva da ama.

---

[198] Isabel Fabiano André, São Paulo, 93 anos, entrevista concedida em 18-10-1987. Em: MATTOS E RIOS, op. cit., p. 77.
[199] Dona Nininha, Rio de Janeiro, 59 anos, entrevista concedida em 19-09-1994. Ibid., p. 101.
[200]Ibid.,p. 71. Entrevista concedida por V.M. no Espírito Santo em 26-06-1993.
[201] *Jornal do Commercio,* abril de 1852.

O cruzamento desse anúncio de jornal com o trabalho de história oral proposto pelas autoras de *Memórias do cativeiro* é apenas um exemplo de como muitos dos problemas ou tragédias vividas pelos escravos urbanos e rurais eram similares, mas ao mesmo tempo tinham um diferencial: a possibilidade maior do trabalho pessoalizado nas cidades em face da vida em conjunto dos trabalhadores agrícolas, ainda que no campo o trabalho pessoalizado existisse especialmente para os escravos domésticos. Nas fotografias de Ferrez se faz presente essa diferença. Enquanto nas fotografias tiradas nas fazendas a presença de mães com filhos era uma constante, nas fotografias da cidade elas são uma exceção e os grupos de escravos fotografados em uma mesma ocasião são invariavelmente maiores nas fotografias do meio rural do que naquelas feitas no ambiente urbano.

Nas fotografias urbanas têm-se a impressão do negro como um tipo generalizado caracterizado ora por um ofício, ora por uma condição, como nos casos das fotografias de negras livres que precisavam ostentar objetos que num primeiro lance de olhar as identificasse como tais.

Quanto às negociações, acordos, trocas estabelecidas pelo fotógrafo com os homens e mulheres retratados individualmente pouco podemos dizer, mas não é provável que a concessão do tempo para a realização das fotografias fosse voluntária e incondicional. Possivelmente essas negociações variavam entre os grupos ou pessoas retratados, de acordo com os próprios papéis representados por aqueles homens e mulheres que mesmo sendo todos eles negros eram segmentados, não faziam parte de uma coletividade homogênea de identidades compartilhadas.

2.5.
A lente e o lápis

Para finalizar o capítulo, traçamos algumas comparações entre as fotografias de Marc Ferrez aqui analisadas e as ilustrações de Ângelo Agostini e seus colaboradores na *Revista Illustrada*. A *Revista* foi fundada em 1876, teve grande importância entre os leitores da Corte e destacou-se como um veículo da imprensa abolicionista. Continuou a ser publicada até 1898, tendo alcançado grande êxito especialmente no período imperial.

Marcelo Balaban, em tese de doutorado, estuda a relação entre sátira e política no Brasil imperial através da trajetória profissional de Agostini, definido por contemporâneos como um homem de virtudes cuja luta e interação política não foi partidária, mas em prol das causas da civilização. Agostini chegou a ser denominado *Tigre da Abolição*[202].

Embora a *Revista* tenha se identificado como abolicionista, a imagem do negro vem carregada de preconceitos que muito nos dizem sobre a mentalidade das camadas privilegiadas da população da cidade do Rio de Janeiro. Vinham também de um indivíduo cuja história tinha pontos em comum com a história de Ferrez, uma vez que ambos nasceram no mesmo ano de 1843 e ambos passaram a juventude na França. Agostini veio ao Brasil em 1859, Ferrez alguns anos depois. Ferrez era descendente de franceses e Agostini de italianos e enquanto o primeiro era natural do Rio de Janeiro o segundo foi naturalizado cidadão brasileiro em 1888. Quanto às ocupações profissionais, os dois foram bem sucedidos e conseguiram manter-se em negócios próprios em uma sociedade hierarquizada, com traços estamentais, sem estarem diretamente ligados a nenhum mecenato ou a privilégios de classe. A área da cidade em que os dois exerciam seus respectivos ofícios, diversos, mas ligados à imagem, também era muito próxima, já que ambos estabeleceram seus negócios nas imediações do Paço Imperial.

É possível que Agostini e Ferrez tenham se conhecido pessoalmente, mas certamente conheceram os trabalhos um do outro. A *Revista* teve tiragem de até quatro mil exemplares e tratava de assuntos dos mais corriqueiros aos mais polêmicos, com sátiras audaciosas e perspicazes. Se Ferrez não era leitor assíduo da folha, com certeza, como todo o público leitor da cidade, teve conhecimento de assuntos tratados ou de números eventuais, pelo menos quando ele próprio era citado por Agostini, como no caso da Exposição de Belas Artes de 1884, da qual uma das marinhas de Ferrez intitulada *Passeio pela Baía* é reproduzida em desenho por Agostini, ao lado de outras obras expostas no evento. A citação ao trabalho de Ferrez aparecera na *Revista Illustrada* legendada pelo seguinte comentário:

[202] Ver BALABAN, M. *Poeta do lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial. São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888.*

"Cumprimentamos o inteligente fotógrafo-paisagista pela perfeição a que tem chegado os seus trabalhos."[203] Alguns anos mais tarde Agostini voltaria a fazer referência ao trabalho do fotógrafo (figura 41).

Figura 40
Revista Illustrada, n. 397, 1884, p. 5.
Detalhe ampliado

[203] *Revista Illustrada*, ano 9, 1884, n. 397, p. 4 e 5.

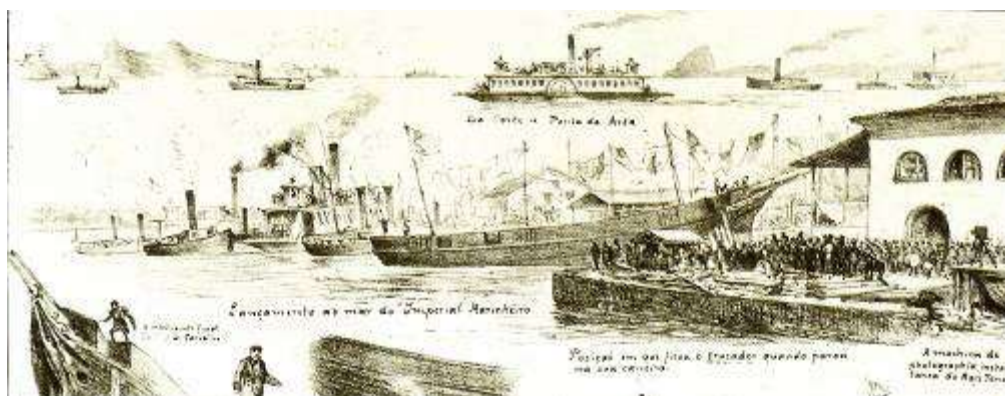



Figura 41

Detalhe da figura

Agostini e Ferrez participavam como produtores da cultura visual do último quartel do século XIX no Brasil. No entanto, Agostini precisava tanto das palavras quanto das ilustrações. Imagem e texto se complementavam para possibilitar os debates muitas vezes políticos através do humor caricatural; no periódico era preciso exercitar diariamente o direito de opinar, eram necessários posicionamentos, questionamentos, críticas. Já na fotografia as intenções de uma composição não são evidentes e não há texto escrito que as deixem claras. Daí o contraste entre as duas formas de representar. Mesmo que a fotografia oferecesse sua aura de objetividade, cada tomada carecia de muito estudo do fotógrafo para ser realizada: a luminosidade precisava ser medida, os ângulos escolhidos; refletia-se sobre a composição, sobre o enquadramento.

A representação do negro por esses dois artistas contemporâneos eram concebidas, portanto, com objetivos diversos. No entanto, a análise dos textos e ilustrações de Agostini pode enriquecer a investigação em torno da importância da população negra para a imagem da cidade do Rio de Janeiro, especialmente porque a conjunção imagem e texto, essencial para os periódicos ilustrados, e inexistentes na linguagem fotográfica, aproxima-nos dos contextos sociais e políticos contemporâneos da produção de Marc Ferrez.

Todo mês de setembro a partir de 1872 a *Revista Illustrada* celebrava a aprovação da Lei do Ventre Livre. Em 1883 há um discurso no qual exalta a "humanitária lei do ventre livre" cuja data, o 28 de setembro, todos sabiam de cor e que havia sido aprovada graças à iniciativa do visconde de Rio Branco[204]. No mesmo mês um dos artigos da revista continua comemorando a lei.

> "Exelcior! Já não há mais escravocratas no Brasil, a luz ilumina enfim todos os espíritos, a civilização triunfa do negreirismo, a emancipação é uma idéia vencedora, triunfante... Era preciso ver quanta alegria, quanto entusiasmo enchia o Polytheama, por ocasião da festa dos libertos; os escravos de ontem libertando hoje os seus companheiros de desgraças. Quarenta e três expungidos. O país lava-se decididamente da mancha negra (...) Mas não importa. O essencial é que a sociedade conta com mais

[204] *Revista Illustrada*, ano 8, 1883, p. 356.

> quarenta e três cidadãos, e que enquanto nos Estados Unidos a abolição se fez correndo rios de sangue, aqui a emancipação se vai realizando sob chuva de flores"[205]

O discurso liberal e progressista visto acima foi seguido apenas alguns números depois dos seguintes comentários:

> "Somos muito abolicionistas, mas não nos extasiamos diante das belezas da raça africana, cuja plástica deixa muito a desejar! Vê-se cada venta!" (...) "Não podemos ver, sem calafrios, o angélico rosto de uma loura donzela ao lado de uma mucama beiçuda e de ventas achatadas. Não! A nossa vontade é logo dizer: Sai daí para fora! E...oferecer os nossos serviços."[206]

Figura 42
Revista Illustrada, ano 9, 1884, n. 377
Detalhe das páginas 4 e 5.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

---

[205] *Revista Illustrada*, ano 8, 1883, n. 357, p. 3.
[206] *Revista Illustrada*, ano 9, 1884, n. 377, p. 4 e 5

A Lei dos Sexagenários, mesmo que tivesse obtido o apoio da Revista, que, em alguns casos, assumia o papel de porta-voz do povo da cidade ao afirmar que “se os negreiros do Parlamento não tratarem de libertar já estes pobres escravos de sessenta anos, nós, o povo fluminense, os libertaremos. É essa a atual atitude do povo fluminense”, foi criticada no órgão entre 1885 e 1888, uma vez que, para os redatores, apesar de humanitária, a lei que deveria ter sido aprovada naquele momento em que os debates pelo fim do regime escravocrata se acirravam, era a que poria nele um ponto final.

Se os negreiros do Parlamento não tratarem de libertar já estes pobres escravos de 60 annos, nós, o povo, os libertaremos!
(E' esta a actual attitude do povo fluminense.)

Figura 43
Revista Illustrada, Rio de Janeiro
Ano 10, n. 409, 1885
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Na imagem a seguir a Lei dos Sexagenários foi representada como um burro que caminhava moroso atrás do trem do progresso[207], a lei teria vindo para adiar ou retardar ainda mais a extinção de uma instituição que já contava com um contingente significativo de opositores.

> "A Lei Saraiva & Cotegipe e o trem abolicionista.
> Cada dia o trem do progresso vai tomando passageiros de muitas localidades e, sobretudo da província de São Paulo os próprios lavradores não hesitam em embarcar. A iniciativa particular, vencendo sempre a oficial! Que figura ridícula fazem hoje estes dois estadistas com a sua famosa lei de 28 de setembro de 1885, que prolonga o prazo da escravidão até o fim desse século, quando em menos de três anos ela ficará de todo extinta".

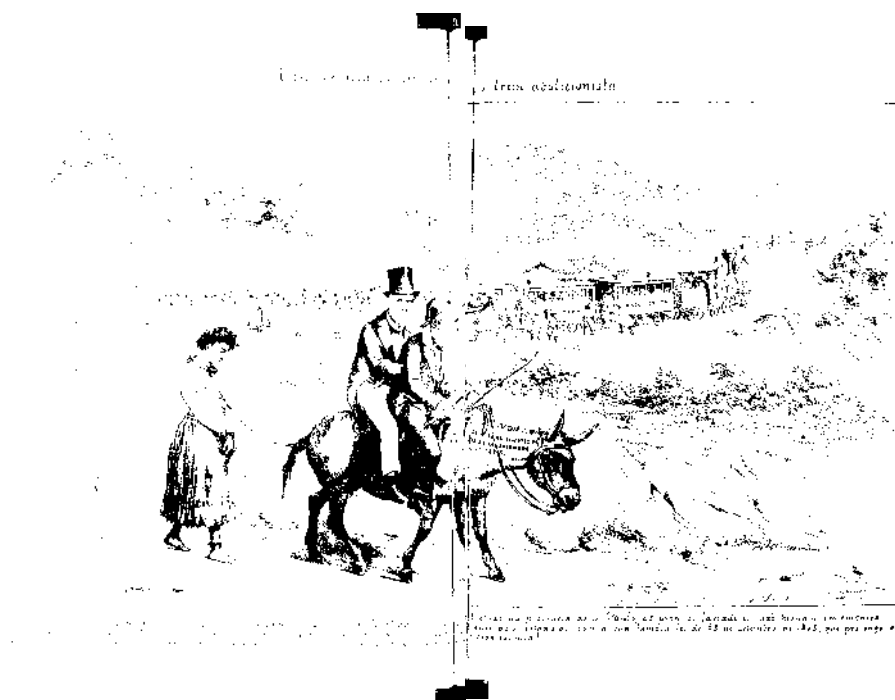



Figura 44
Revista Illustrada, Rio de Janeiro
Ano 12, n. 464, 1887, p. 4 e 5
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

[207] *Revista Illustrada*, ano 12, 1887, n. 462, p. 4 e 5.

Embora a *Revista* contribuísse para fortalecer o pensamento antiescravista e comemorasse as conquistas alcançadas, o negro também era representado como figura grotesca, capaz de despertar repulsa no "branco", como se vê na figura 42. O preconceito dos ilustradores, mesmo em um periódico dos mais progressistas da Corte, não era homogêneo, variando da repulsa ao apelo sexual da mulher negra. Em 1883, na legenda das ilustrações das páginas centrais de um número da Revista que tratava de uma Feira de café em Paris e da baixa do preço do produto, lemos:

> "Se em lugar do café em grão apresentassem café em xícara e servido por boas mulatinhas e crioulinhas, o sucesso seria outro. O Brasil seria considerado o primeiro país do café e... seus acessórios. E o preciso grão hoje tão depreciado, subiria a um preço fabuloso pelos muitos pedidos que seria até impossível satisfazer."[208]

Enquanto as negras retratadas por Ferrez eram objetos de interesse etnográfico, a piada ilustrada da revista destaca a atração que a figura da mulher negra exercia sobre o homem europeu.

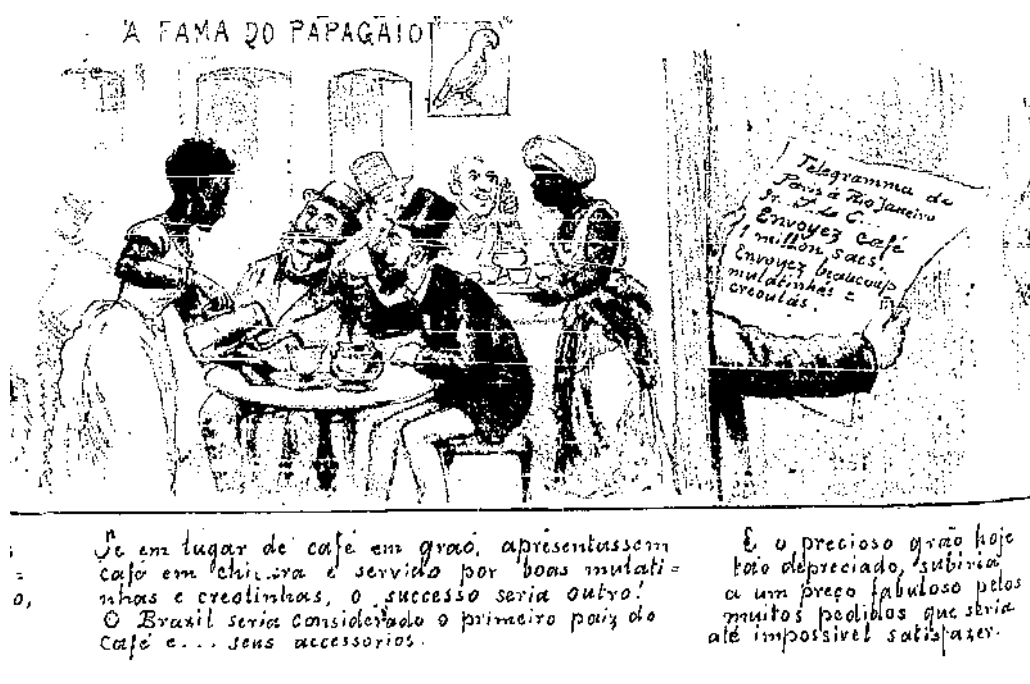



Figura 45
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 344, p. 4
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

[208] *Revista Illustrada*, ano 8, 1883, n. 341, p. 4 e 5.

Em outros números do mesmo periódico o tom é outro, há ilustrações e textos incrivelmente audaciosos e que causaram sensação na Corte quando publicados. Em um deles, o título de duas páginas centrais é: "Cenas da escravidão patrocinadas pelo partido da ordem sob o glorioso e sábio reinado do Sr. Dom Pedro II o grande..." já no título percebe-se a antipatia pelo governo imperial e a ironia em relação ao monarca reconhecido publicamente como um sábio, mas que mantinha sob o seu comando uma terra de escravos. As cenas são pavorosas incluindo amordaçamentos, aprisionamentos, açoites e assassinatos brutais sofridos pelos cativos e apresentam uma série de suicídios cujos detalhes foram baseados em histórias reais. Trazemos em destaque as duas últimas cenas. A de uma escrava no último mês de gestação que apanha até a morte por não conseguir mais trabalhar e, na seguinte, a denúncia da impunidade dos senhores apesar da existência de leis elaboradas para coibir excessos de violência sobre os escravos que os impedissem de cumprir sua função de força de trabalho.

Figura 46
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 427, p. 4
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 46 b
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 427, p. 5
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Não ha muito tempo, os jornaes traziam o horrivel facto de um fazendeiro, furioso de vêr uma sua escrava não poder mais trabalhar por ter chegado a hora de dar á luz, matal-a á pontapés na barriga.

Apesar de todos esses horrores, não se vê um só senhor nas prisões do Estado!
Em compensação, ellas estão cheias de infelizes que tiveram a ousadia de se revoltarem contra seus algozes.
Santa Justiça!

Revista Illustrada, Rio de Janeiro
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

No número seguinte ao que publicara estas imagens chocantes de violência contra os escravos há um esclarecimento de um dos redatores. Como havia sido imensa a indignação causada por aquelas páginas, a Revista julgara necessário apresentar um texto em que amenizavam o quadro pintado dizendo que a proporção dos senhores maus para os bons era de 1 para 100. Havia muitos proprietários cuja bondade era exemplar e, por vezes, era tanta que chegava a ser anedótica. No entanto, esse "um" era número suficiente para que a instituição fosse condenada e as suas injustiças denunciadas.

Os casos apresentados nas ilustrações tinham a "força esmagadora da verdade" e havia testemunhas oculares que comprovavam todos eles. Segundo o autor do artigo, os desenhos tinham sido copiados quase do natural. Ele procura traçar um paralelo com a abolição nos Estados Unidos, feita com sangue, e apresenta a visão estereotipada segundo a qual "Do nosso país, diz-se, geralmente, que a escravidão é doce, que os escravos são bem tratados e que não há horrores". O que não era verdade[209].

A Lei Áurea e posteriormente a instauração do Regime Republicano fez com que a Revista perdesse suas grandes bandeiras de combatividade. Os dois eventos foram comemorados por Agostini em carta escrita de Paris aos leitores do jornal em 20 de novembro de 1889 que dizia: "tenho muitas saudades da pátria – hoje duplamente livre – e onde passei os melhores dias de minha vida."[210] O periódico passou a se preocupar em reproduzir retratos, feitos a partir de fotografias, dos representantes republicanos, não só nos números publicados, mas também retratos avulsos distribuídos como brindes aos assinantes.

As lutas cotidianas e negociações de inserção do negro como liberto não encontram espaço entre os progressistas redatores. Problemas conexos como os de superlotação e insalubridade dos cortiços eram vistos com o preconceito de classe já presente em números anteriores. O passar dos anos mostra um esfriamento na identidade do negro como ex-escravo. Em 1896 a Revista observa que a "data gloriosa do treze de maio passara inteiramente

---

[209] Ver na íntegra. Anexo A.
[210] *Revista Illustrada,* ano 14, 1889, n.569, p. 2.

despercebida" e é descrita como "um dia friamente burguês como os outros"[211].

No início do século XX, como afirmamos anteriormente, Ferrez continuou a reproduzir fotografias de homens e mulheres negras tiradas nas décadas de 1870 e 1880, a exemplo dos cartões-postais reproduzidos neste capítulo. No entanto, as imagens dos negros e as do trabalho escravo foram perdendo lugar. Somente na primeira série de postais editados por Marc Ferrez em cerca de 1900 ele editou as imagens de negros e do trabalho escravo. Nas séries seguintes as imagens não se repetiram.

A partir de 1890, o negro aparece casualmente nas fotografias espontâneas de cenas de rua e também em uma série de fotografias dos ofícios urbanos, na qual encontramos a figura do negro cesteiro e a do vendedor de doces. As fotografias da série dos ofícios urbanos tornaram-se referência em obras que tratam da história da fotografia brasileira e já foram reproduzidas em diversas publicações[212], mesmo assim repetimos a seguir algumas dessas imagens que como se verá no capítulo 4 também circularam na forma de cartões-postais.

---

[211] *Revista Illustrada*, ano 21, 1896, 712, p. 4 e 5.

[212] FERREZ, G. *O Rio antigo de Marc Ferrez.* Das páginas 91 a 105 há fotografias dos garrafeiros, do vendedor de pão-doce, do vendedor de mocotó, do vendedor de cebolas, do verdureiro, do vendedor de doces, do mascate, do vendedor de bengalas e guarda-chuvas, da vendedora de miudezas, do cesteiro, do funileiro, dos meninos jornaleiros, do amolador, do vendedor de vassouras, dos vendedores de aves. VASQUEZ, P. K. *O Brasil na fotografia oitocentista*. Na página 223, há a fotografia do vendedor de vassouras e na página 225 a fotografia dos garrafeiros. Em TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez,* há a fotografia dos meninos jornaleiros, p. 109. Em *O Brasil de Marc Ferrez* das páginas 224 a 227 há fotografias da vendedora de miudezas, dos meninos jornaleiros, do vendedor de vassouras e do amolador. Em ERMAKOFF, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, nas páginas 137 e 141 há o cesteiro e o vendedor de doces.

Figura 47
Marc Ferrez
[Cesteiro]
c. 1899
Coleção Gilberto Ferrez
IMS

Figura 48
Marc Ferrez
[Vendedor de doces]
c. 1899
Coleção Gilberto Ferrez
IMS

O fim da monarquia e a abolição da escravidão, associados a outros fatores como as descobertas científicas e tecnológicas e a proximidade do século XX trouxeram uma onda de otimismo que não se reflete nessas fotografias (figuras 47 e 48), nas quais ao negro da cidade cabia ainda o subalterno trabalho de rua, embora agora ele enfrentasse uma concorrência maior, dividindo o comércio informal e ambulante com brancos brasileiros ou imigrantes como se pode observar na série elaborada por Ferrez, que pode funcionar como uma crônica visual da cidade, permitindo que se imagine a paisagem urbana do Rio de Janeiro repleta de ex-escravos, descendentes de escravos, mestiços, brancos e imigrantes que lutavam, nas ruas, pela sobrevivência.

Figura 49
Marc Ferrez
[Vendedor de bengalas
e guarda-chuvas]
c. 1899
IMS

Figura 50
Marc Ferrez
[Amolador]
c. 1899
IMS

Dentre as fotografias expostas nesse capítulo, figura a de outro negro cesteiro, tirada em 1875. O mesmo “tipo” de negro já havia sido estampado antes daquela data pela Casa Leuzinger, por Christiano Júnior, assim como por outros fotógrafos e pintores antes deles. Marc Ferrez destaca-se entre os artistas e fotógrafos de seu tempo por ter feito fotografias com o mesmo tema em dois períodos distintos. Os pés descalços do vendedor de doces ou a sandália improvisada do cesteiro de 1899 são representativos de homens negros, como eles, que provavelmente nunca se adaptariam ao uso de sapatos. Contudo, na fotografia do doceiro nota-se que o trabalho ambulante era regularizado pela Prefeitura do Distrito Federal que concedia permissão aos mascates, como mostra o alvará exibido na bancada de doces. Embora parcialmente ilegível, pode-se verificar os dizeres “Prefeitura do Districto Federal”, o número 3491 e a palavra em caixa alta “MASCATES” no topo do documento.

3491

MASCATES

Detalhe da figura 48

Nos anos que se seguiram, a paisagem humana do Rio de Janeiro seria deixada de lado por Marc Ferrez. Depois da virada do século o foco das lentes do fotógrafo seria voltado para o movimento urbanístico que pretendia mudar a imagem da cidade, consolidando-a como a capital metonímia do país.

3
Esplendor e brutalidade:
A construção da Avenida Central

Em 1895 um homem chamado Luiz Berrini escreve de São Paulo amigáveis cartas a Marc Ferrez nas quais trata essencialmente de encomendas feitas a ele e dos experimentos que realizava com diferentes objetivas e produtos ligados à fotografia. Em uma dessas cartas Berrini escreve: “eu poderia ir ao Rio agora, mas com todas essas epidemias, me abstenho arriscar”[213]. Um mês mais tarde Berrini torna a cogitar a possibilidade de visitar a cidade, mas, mesmo tendo recebido de Ferrez a informação de que não havia mais epidemia, ele hesitava. A morte em apenas duas horas de uma senhora chamada Emmanuelle, ocorrida três semanas antes o fazia refletir[214].

O novo século se aproximava e o Rio de Janeiro ainda era, para muitas pessoas, um lugar no qual o perigo das pestes ainda constituía um obstáculo poderoso. A imagem do Rio evocava o medo e era preciso que as autoridades interviessem com eficácia para transformá-la. Assim, no início do século os habitantes da cidade seriam testemunhas de um conjunto de reformas concebidas com propósitos múltiplos, dentre os quais porem fim a essa maléfica reputação. O papel de Ferrez na projeção de uma nova imagem para a cidade não seria de mero espectador. Ele participou de maneira singular dos acontecimentos proporcionados pela política adotada pelo governo de Francisco de Paula Rodrigues Alves, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil entre 1902 e1906. No ano de 1903 Ferrez foi contratado para executar o que seria uma das mais valiosas obras de sua vida: o Álbum da Avenida Central.

---

[213] BERRINI, Luiz. Carta para Marc Ferrez. São Paulo, 22 mar. 1895. AN, FF-MF 1.0.1.2. As cartas de Berrini são escritas em francês, tradução da autora.

[214] BERRINI, Luiz. Carta para Marc Ferrez. São Paulo, 18 abr. 1895. AN, FF-MF 1.0.1.2.6.

3.1.
O Rio de Janeiro como paradigma de civilização nos discursos governamentais

A trajetória da construção do Álbum da Avenida Central e o papel deste documento como monumento dificilmente pode ser pensada sem levarmos em conta o papel da própria Avenida no contexto republicano do início do século. Faz parte do imaginário consolidado após a conclusão dos trabalhos da reforma urbana empreendida por Pereira Passos a idéia de que ela teria re-fundado uma cidade que deixava para trás um passado colonial, de conservadorismo, tradicionalismo, marcado, portanto, pela noção de atraso.

As obras de remodelação e saneamento empreendidas na primeira década do século XX pretendiam contribuir com eficácia para os melhoramentos de ordem econômica, porque possibilitariam incrementar a capacidade de recebimento, armazenamento e transporte de mercadorias; melhoramentos de ordem social e cultural, porque se pretendia reduzir drasticamente ou eliminar o risco das epidemias e para isso seria preciso, dentre outras medidas, acabar com as precárias habitações coletivas que abundavam no centro da cidade, alargando as ruas estreitas e instaurando novos padrões arquitetônicos, o que viria a possibilitar a emergência de um privilegiado espaço para o comércio de luxo e de lazer que pretendia incorporar novos hábitos àquela sociedade. Tais anseios e ações coexistiram com turbulências sociais e efeitos colaterais não prevenidos e indesejados, tais como o agravamento da crise habitacional da cidade em decorrência das derrubadas de habitações coletivas e da especulação imobiliária seguida da valorização dos terrenos do Centro da Cidade.

Atribui-se a este período o estigma de marco inicial da favelização do Rio de Janeiro, já que o "bota-abaixo" promovido pelo governo acabou impulsionando a aglomeração de moradias precárias nas encostas dos morros. Alguns estudiosos[215] mostram como o plano no qual a construção da Avenida estava inserida se desdobrou nesses conflitos e tensões sociais,

---

[215] CHALHOUB, S., *Cidade febril*; CARVALHO, J. M., *Bestializados*; BENCHIMOL, J., Reforma urbana e Revolta da vacina na cidade do Rio de Janeiro. In: ___. *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930.*

sempre resultado da insatisfação das classes subordinadas, que viam nas reformas traços de brutalidade. Talvez a mais conhecida dessas revoltas populares tenha sido a ocorrida em novembro de 1904, que se convencionou chamar de Revolta da Vacina, tendo resultado em mortes quebra-quebra e caracterizado uma reação preconizada pelo povo da cidade. Esses debates historiográficos nos dão margem para pensar nas relações sociais vigentes no período. A investigação sobre as nuances desses embates, simplificados na dicotomia povo x elite, pode ser favorecido pela análise das fotografias de Ferrez, sobretudo quando se considera que a lógica por trás da elaboração do Álbum, verdadeiro monumento à Avenida pressupunha um arquétipo, um modelo de ordem e uma crença na idéia de progresso que, por isso, deveria ser documentado da maneira mais fidedigna possível. A fotografia era uma marca do novo tempo e um dos símbolos da modernidade[216].

Os discursos governamentais tais como os que aparecem nos relatórios do Ministério da Agricultura, acrescidos de outros, anteriores e concomitantes à execução das grandes obras, ajudam a elucidar alguns aspectos referentes à situação econômica e social do Rio de Janeiro no momento imediatamente anterior ao início das obras e às idéias ligadas diretamente às realizações empreendidas a partir de 1902. Esses discursos mostram também que havia muito por trás do grandioso projeto da construção da Avenida, uma das principais obras de remodelação da cidade e tão importante para a demonstração do projeto de um governo preocupado com o progresso do país.

A mensagem presidencial ao Congresso Nacional proferida por Rodrigues Alves (1848-1919) em 1906 põe em evidência o papel da Avenida na construção de uma nova imagem para o Brasil. Este discurso remete, por sua vez, para um histórico dessa pretensão intimamente ligada aos ideais de progresso e civilização, que há muito permeavam o imaginário das elites governantes. O Presidente aborda nesta mensagem os principais temas referentes às ações governamentais no decorrer daquele ano, faz um balanço geral e esclarece atitudes tomadas nos âmbitos político, econômico e social. O papel da construção da Avenida tem destaque na fala de

[216] MELLO, M. T. B. op. cit., p. 66.

Rodrigues Alves porque permeia os três âmbitos. Diz ele que, ao tomar posse em 1902, havia tomado o compromisso formal de empenhar todos os seus esforços em prol dos grandes interesses nacionais[217] que seriam: a manutenção da ordem interna, a garantia da liberdade de opinião de órgãos legítimos, uma ação diplomática eficiente no sentido de alargar as relações do Brasil com as outras nações, a valorização da moeda e o fortalecimento do crédito, o desenvolvimento das forças do mar e da terra, e o atendimento aos interesses dos Estados da União. O Presidente se comprometia a "cuidar, em suma, da vida econômica do país, e especialmente do saneamento e remodelação desta capital, como condição indispensável para que todos os elementos de progresso possam ser ativados eficazmente..."[218]. Prossegue ele afirmando o quão extraordinária havia sido a atividade durante aquele período em torno daquelas idéias e que, apesar de todos os obstáculos, ele não esmoreceria. O discurso inaugural do Presidente em 15 de novembro de 1902 afirma ainda:

> "A capital da República não pode continuar a ser apontada como sede de vida difícil, quando tem fartos elementos para constituir o mais notável centro de atração de braços, de atividades e de capitais nesta parte do mundo"[219].

Este discurso é reforçado em 1904 quando Rodrigues Alves afirma:

> "Tornou-se, porém, em meu espírito inabalável a crença, felizmente generalizada, de que as forças econômicas do país não poderão ser eficazmente ativadas enquanto a capital da República não reunir as condições indispensáveis para constituir um centro poderoso de atração de braços e capitais, sem as suspeitas de insalubridade, que exageradas por uns e explorada por outros, vão, sem sentirmos, entorpecendo o nosso desenvolvimento"[220].

[217] ALVES, F. P. R., Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves, Rio de Janeiro, 3 mai. 1906, p. 6.
[218] Id. ibid. p. 6.
[219] ALVES, F. P. R., Manifesto Inaugural de Francisco de Paula Rodrigues Alves, Presidente eleito para o quatriênio de 1902 a 1906. Rio de Janeiro, 15 nov. 1902, p. 12.
[220] ALVES, F. P. R., Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves. Rio de Janeiro, 3 mai. 1904, p. 6.

Para o Presidente, era urgente transformar a imagem da capital da República não só por meio de uma ação concreta do governo que visasse remodelar alguns dos pontos críticos que atravancavam o desenvolvimento da cidade assim como mudar a idéia amplamente difundida do Rio de Janeiro como uma cidade insalubre. É curioso notar que a maior parte dos discursos escritos sobre o Rio de Janeiro, incluindo falas oficiais como esta, e mesmo levando-se em consideração que o presidente tenha tentado atenuar o olhar consensual estabelecido, aponta o Rio como cidade de fato doentia. Durante as décadas em que a *Revista Illustrada* circulou a figura da morte pairando sobre a cidade foi recorrente. Nas fotografias de Ferrez, inclusive as anteriores às obras de remodelamento e aquelas que não foram financiadas pelo governo, prevalece a imagem de uma cidade sadia, cheia de encantamentos naturais, cenas pitorescas, convivência pacífica e isenta de conflitos.

A construção da Avenida agiria como um momento de ruptura e também como um ponto de partida para a elaboração de uma nova imagem da cidade e, para isso, contribui a força das imagens que o Álbum da Avenida Central poderia veicular como instrumento de divulgação e propaganda de idéia clave no discurso do governante supremo do país. O Rio era a capital, e uma capital deve assumir o papel de protagonista diante do restante do país, portanto, a imagem desta cidade não poderia denegrir o todo no qual ela estava inserida; ao contrário, ela tinha uma função exemplar a desempenhar e o Rio de Janeiro, especialmente por sua fama de insalubridade, não vinha cumprindo esta função. As conseqüências eram nefastas, especialmente porque a imagem negativa da cidade exercia de maneira significativa o poder de emperrar o desenvolvimento dela própria e da imagem do país, que por ser capital, representava.

Nas mensagens presidenciais, Rodrigues Alves enfatiza a importância da capital da República como porta de entrada de “braços”: caberia ao Rio o exercício de uma força capaz de atrair a mão-de-obra para si e para todas as regiões brasileiras.

Há muito tempo o Rio de Janeiro desempenhava esse papel: foi durante séculos o porto da América a receber a maior quantidade de escravos que dali eram redirecionados às outras províncias do território

através do tráfico interno. Estimativa de Manolo Florentino, com base em estudo aprofundado da historiografia pertinente à escravidão e de fontes primárias, aponta que o porto da cidade teria recebido 697.945 africanos entre 1790 e o fim do tráfico legal em 1830[221]. Esse enorme contingente de braços continuou a chegar nos vinte anos subseqüentes malgrado a proibição formal do tráfico, dado que a "economia fluminense implicava a absorção contínua de novos braços"[222]. De acordo com Cláudio Figueiredo, nem antes nem depois de 1850 existiram tantos escravos vivendo e trabalhando na cidade, e segundo o censo de 1849, eram cerca de oitenta mil. O Rio de Janeiro era então a cidade com maior população escrava das Américas[223]. A contínua pressão da Grã-Bretanha e a Lei Eusébio de Queiróz não fizeram cessar o ilegítimo comércio. O lucrativo – e depois arriscado - comércio contrabandista continuou a fazer chegar à cidade a triste mercadoria humana. Por volta deste mesmo período teve início a implantação da importação sistemática de mão-de-obra européia e asiática. O Rio de Janeiro manteve seu papel de porta de entrada dos trabalhadores vindos de terras distantes.

A maior parte das mensagens presidenciais do período republicano aborda a questão da imigração. A elite agrária que governava o Brasil tinha muitos interesses em jogo: no período do governo de Rodrigues Alves o que se discutia principalmente em relação à economia brasileira era a baixa no preço do principal produto de exportação, o café, e as soluções necessárias para superá-la. Na visão do Presidente, a economia do país não podia crescer sem que a sua capital estivesse preparada para receber os capitais e a mão-de-obra necessária para tal. Reformar e sanear o Rio era "condição indispensável para que todos os elementos de progresso"[224] pudessem ser ativados com eficácia.

O combate à imagem negativa do Rio de Janeiro estava, nessa lógica, diretamente ligado à vontade de criar meios para o desenvolvimento da

---

[221] FLORENTINO, M., *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro: séculos XVIII e XIX*, p. 50.
[222] Ibid. p. 64.
[223] FIGUEIREDO, Cláudio, *O porto e a cidade*: *o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910*, p. 76.
[224] ALVES, F. P. R., Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves, Rio de Janeiro, 3 mai. 1906, p. 6.

economia ainda fundamentada no setor agrário. O Presidente, que fora Conselheiro durante o Império, era grande fazendeiro de café em São Paulo, fazia parte, portanto, da elite agro-exportadora paulista. Muitos dos debates nos quais se envolveu estavam ligados aos interesses do grupo ao qual ele pertencia.

A urgência do governo para reformar o Rio de Janeiro, não se devia ao apreço a sua população, mas a seu papel de cidade-capital, acolhedora dos braços trabalhadores e dos capitais estrangeiros. As epidemias que se espalhavam todos os anos repercutiam nos periódicos do Rio, das outras províncias brasileiras e mesmo do estrangeiro e não eram deixadas de fora dos discursos oficiais emanados de variados graus hierárquicos.

A mensagem apresentada à Assembléia Legislativa pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro, Quintino Bocaiúva (1836-1912), referente ao ano final de seu mandato, 1902, traz um balanço dos principais problemas que atingiam o Estado do Rio de Janeiro. Bocaiúva, o republicano histórico de participação ativa no evento que pôs fim à monarquia, conclui ao final de seu discurso que tivera uma "passagem estéril"[225] pela administração do Estado. A argumentação do Presidente do Estado que o leva a reconhecer a falta de resultados positivos de sua administração gira em torno da crise financeira que abatia o Rio. São muitas as passagens em que ele se refere à situação econômica do Estado, e estão em praticamente todos os tópicos tratados por Bocaiúva desde suas observações sobre "instrução pública" até a abordagem dos "sindicatos agrícolas". E o então chefe do executivo do Estado que abrigava a capital federal utiliza abundantemente expressões como escassez de recursos, temerosa crise, empobrecimento geral, penosa situação, calamidade social e depauperamento das forças econômicas para sublinhar a crise que pretendia caracterizar.

Este documento esmiúça alguns dos males que o Estado do Rio sofria no ano que antecedeu o início das reformas e Bocaiúva já indicava que a única chance de solução era através da ajuda do governo federal e de empréstimos externos[226], já que "sem rendas não há administração

---

[225] Mensagem apresentada à Assembléia Constituinte pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro em 1902, p. 29.
[226] Id., p. 28.

possível"[227] e que a Constituição Federal impedia que o Estado contraísse empréstimos no exterior.

De acordo com Bocaiúva, o efetivo da força pública era insuficiente, inexistente a polícia rural, o Estado não tinha recursos para pagar o salário dos professores da rede pública, sempre atrasados; havia professores, mas não havia escolas; não havia verbas para a aquisição da vacina contra a varíola; o Hospital São João Batista em Niterói encontrava-se em ruínas; não havia "higiene preventiva" na maioria das povoações do estado; a insalubridade era demasiada na Baixada Fluminense, o que era uma ameaça direta para a salubridade da Capital Federal; a "lavoura" encontrava-se em estado lamentável. Para ele, os principais "males epidêmicos" daquele período haviam sido a varíola, a tifo e a peste bubônica, seguidas da febre amarela. Em suma, a crise, na perspectiva de Quintino Bocaiúva era geral e ameaçava não apenas o Estado que governara, mas a Capital Federal que, ainda que administrativamente não pertencesse ao Estado, em seu território se instalava.

Bocaiúva caracteriza um quadro crítico para o Estado onde a Capital Federal estava situada, e que a afetava diretamente. Ao tomar posse, o presidente da República estava ciente dessa situação e preocupado especialmente com a situação específica da cidade do Rio de Janeiro. As medidas tomadas por Rodrigues Alves entre 1902 e 1906 foram decisivas para a aplicação de um plano de transformações traçados para remodelar a capital e que viria a ser reconhecido com um orgulho sem precedentes por seus sucessores.

O nome que para o senso comum se tornou sinônimo das reformas sofridas pela cidade foi o do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913). Nomeado por Alves, Passos tomou posse em dezembro de 1902. Um dia antes do início de seu mandato, o Conselho Municipal foi suspenso por seis meses para que ele pudesse legislar por decretos e realizar operações de crédito[228]. A historiografia, especialmente aquela produzida a partir da década de 1970, atribuiu a este mandato as características de tirânico e ditatorial. No entanto, novos estudos apontam para outra face de Pereira

[227] Id. , p. 29.
[228] BENCHIMOL, J. op. cit., p. 262.

Passos, muito preocupado com a difusão dos valores da civilização e sensível aos problemas sociais.[229]

Assim como Rodrigues Alves, Pereira Passos era proveniente de uma elite agrária. O pai, Antônio Pereira Passos, tinha título de nobreza, era o Barão de Mangaratiba, proprietário de muitas fazendas de café. Em uma delas, no interior do Rio de Janeiro, Pereira Passos foi criado[230]. Dentre os aspectos que se destacam na biografia de Passos estão a sua formação de engenheiro civil na Escola Militar em 1857; a atuação como adido em Paris entre 1857 e 1860; a freqüência à *École de Ponts e Chaussées*; o trabalho como engenheiro na construção da ferrovia entre Paris e Lyon e nas obras do porto de Marselha. É compreensível que muitos historiadores destaquem a influência parisiense sobre Passos, chegando a denominá-lo um Haussmann tropical[231]. Afinal, ele esteve na cidade durante as reformas que transformaram a capital francesa, que tinha no período um milhão de habitantes, sob a direção de Eugène Haussmann, prefeito de Seine entre 1863 e 1870 no governo de Napoleão III. Há, contudo, que se levar em conta outras influências sofridas por Pereira Passos e, também, o fato de que ele não estava sozinho nas decisões governamentais.

Em se tratando das influências recebidas, elas foram muito mais ricas do que apenas as vividas na França. No final da década de 1880, Passos fez uma volta ao mundo com a sua esposa, Maria Rita. O casal visitou os Estados Unidos, o Japão, a China e a Índia[232]. Em uma das viagens pela Europa, Passos escreve a suas netas sobre Berlim cujas belas e harmoniosas construções não tinham o defeito que se notava em Paris: a monotonia de estilo. Para Lenzi, esse comentário sugere a inspiração exercida sobre Passos por essa cidade, assim como por Viena, pois ambas apresentavam uma diversidade de estilos que viria a caracterizar a Avenida Central[233].

No Brasil, Passos foi Engenheiro do Ministério do Império, projetou prédios públicos, participou da Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro, trabalhou como consultor para a *Compagnie Générale de*

---

[229] Ver *Revista do Rio de Janeiro*, 2004, número 10.
[230] BENCHIMOL, op. cit. p., 241.
[231] Id., *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*.
[232] LENZI, M., *Pereira Passos: notas de viagens*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
[233] Idem, p. 82.

Chemins de Fer Brésiliens. Essa breve relação pode trazer pistas sobre uma possível ligação entre Ferrez e Passos. A ascendência francesa de Ferrez e a experiência do fotógrafo como morador de Paris talvez o tenham deixado em uma posição privilegiada entre as pessoas que prestavam serviços para a elite governante: mesmo não pertencendo a uma aristocracia, oligarquia ou a nenhum grupo hierarquicamente elevado, Ferrez poderia ter, na visão de um homem viajado e morador temporário de Paris, um refinamento incomum, sem dúvida um diferencial. A trajetória profissional de Passos se cruza com a de Ferrez entre 1881 e 1882 período no qual o fotógrafo foi responsável pela documentação das obras de construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, da qual Passos foi o engenheiro chefe e se estabeleceu no Paraná durante os anos de 1881 e 1882. É mesmo possível que esse encontro tenha se dado em obras anteriores como a construção da ferrovia Santos-Jundiaí na qual Passos trabalhou e que Ferrez fotografou. Sua escolha para fotografar a Avenida pode não ter sido, portanto, ocasional. O conhecimento prévio do trabalho de Ferrez foi determinante para a contratação deste fotógrafo durante o governo Passos, dentre os muitos profissionais que atuavam na cidade.

O Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas também desempenharia um importante papel na execução dos planos de reformulação da cidade, como analisaremos nos relatórios assinados pelo ministro Lauro Müller (1863-1926).

Em 18 de setembro de 1903 um decreto estabelecia que todas as obras relativas à abertura e construção da Avenida Central, "destinada à comunicação do cais e armazéns do porto do Rio de Janeiro com o centro da cidade"[234] ficariam sob a responsabilidade de uma comissão técnica especial, denominada Comissão Construtora da Avenida Central, dirigida pelo engenheiro-chefe, Dr. André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933), que assumiu o cargo no dia 24 do mesmo mês, e estaria imediatamente subordinada ao Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas cujo titular

[234] MÜLLER, L. S., Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro dos Negócios do Estado da Indústria, Viação e Obras Públicas Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1904. p. 651.

era o ministro Lauro Severiano Müller[235]. É interessante notar a congruência entre este modelo de ação governamental reformadora e as reformas perpetradas na cidade de Viena a partir de 1860, onde um decreto imperial nomeara uma Comissão de Expansão da Cidade para executar os planejamentos públicos.[236]

Uma das medidas tomadas pela Comissão Construtora foi a abertura de um concurso para definir quais seriam as fachadas construídas dos dois lados da nova Avenida. De acordo com o regulamento do concurso, as fachadas teriam que ter entre 10 e 35 metros de largura além de, no mínimo, três pavimentos. O júri foi composto pelo prefeito Pereira Passos, pelo diretor da Escola Politécnica, o engenheiro Aarão Reis, pelo diretor da Faculdade de Medicina, o médico Feijó Júnior, pelo presidente da Academia de Medicina, o médico sanitarista Oswaldo Cruz, pelo diretor da Escola Nacional de Belas Artes, escultor Rodolfo Bernardelli, pelos engenheiros Saldanha da Gama e Jorge Lossio, por Ismael da Rocha, além de Müller e Frontin. De acordo com o ministro Lauro Müller, 104 concorrentes se inscreveram no concurso que oferecia aos vencedores os prêmios de 5:000$, 3:000$, para o primeiro e segundo lugares, seis prêmios de 2:000$ para o terceiro lugar e 20 menções honrosas de 1:000$. No mesmo documento, Müller afirma que esta disputa havia alcançado "o mais brilhante êxito"[237]. Finalizado o julgamento, o primeiro colocado foi o arquiteto Raphael Rebecchi e o segundo lugar coube ao arquiteto Adolpho Morales de los Rios[238], sendo que este teve nada menos do que vinte projetos aprovados. O espanhol havia estudado na *École des Beaux-Arts* e, estabelecendo-se no Rio, lecionou na Escola de Belas-Artes. Cláudia Thurler Ricci analisa o peso do papel da imprensa ilustrada - nesse período as ilustrações já eram as fotográficas - na divulgação desse e de outros concursos patrocinados pelo governo. Segundo ela, periódicos como *Fon-Fon!, O Malho, Kosmos, A*

---

[235] Ibid. p. 651.

[236] SCHORSKE, C. *Viena Fin de Siècle : política e cultura*, p. 44.

[237] MÜLLER, L. S., Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro dos Negócios do Estado da Indústria, Viação e Obras Públicas Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1904, p. 682.

[238] KUSHNIR, B.; HORTA, S. Avenida Central: contrastes do tempo. Disponível em: Rede da memória virtual brasileira <http://catalogos.bn.br/redememoria/ >. Acesso em 20 abr. 2007.

Renascença e Selecta acabaram por se tornar responsáveis pela difusão de uma cultura arquitetônica no Brasil[239].

Muitas atribuições ficaram a cargo da Comissão Construtora. Além das obras propriamente ditas, cabia à Comissão o pagamento das despesas da construção através de um caixa especial, a nomeação de um engenheiro chefe que teria amplos poderes como os de negociar os preços das indenizações amigáveis com os proprietários de imóveis ao longo da Avenida; a negociação judicial quando necessário; a assinatura em composição com a do ministro da Fazenda das escrituras das desapropriações; a realização de propostas quanto à venda dos terrenos nas margens da Avenida; a venda dos materiais provenientes das demolições; a organização de outros projetos, quando necessários; a guarda e conservação dos edifícios, terrenos e obras e fiscalização das mesmas; a compra de materiais para as obras, através de abertura de concorrência ou por encomendas ao exterior; o estabelecimento dos salários para os operários; a solicitação mensal ao ministro das folhas de pagamento dos salários e despesas, mediante apresentação dos documentos comprobatórios das mesmas; o envio de relação de cobranças por terrenos e materiais de demolição vendidos e aluguéis; a organização e envio de um relatório anual concernente a todas as operações realizadas pela Comissão. Vale ressaltar que todas as decisões do engenheiro chefe deveriam passar por aprovação do Ministro Lauro Müller para serem executadas.

3.2.
A Avenida estampada

Uma decisão da Comissão Construtora foi fazer documentar todas as plantas das fachadas da Avenida, através de cópias que se valiam de métodos litográficos e as fachadas já construídas, através da fotografia. Ambos os serviços foram contratados a Marc Ferrez e executados por ele com primor.

---

[239] RICCI, C. T. Imagens e crônicas da arquitetura nas revistas ilustradas. In: *Revista Eletrônica DezenoveVinte.* Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_arq_revistas.htm>. Acesso em 2 mai. 2008.

A edição original do Álbum consiste em um estojo que contém 3 plantas, 118 pranchas e 45 folhas soltas; a obra pesa cinco quilos[240]. Para Chiavari: "A apresentação do álbum original, cujo formato mede 52,5cm x 42,5 cm, segue os critérios estéticos da época, preocupados em valorizar tanto o objeto em si, símbolo do prestígio nacional em sua cor verde ouro, quanto seu conteúdo."[241] Em letras douradas foram gravados os dizeres: Avenida Central – 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906 – Marc Ferrez – Rio de Janeiro, cercados de molduras, em baixo relevo, de estilo art-noveau[242]. Gilberto Ferrez descreve que as pranchas e as folhas soltas medem 40 x 50 cm e outras, que vêm dobradas ao meio, medem 40 x 60 ou 40 x 80 cm. As fotografias dos prédios foram feitas em chapas de grande formato: 30x40 cm e 30 x 72 cm. Os textos e a série de projetos foram reproduzidos em zincografia[243] pela firma E. Bivelacque & Cia. no Rio de Janeiro. Já as fotografias dos prédios eram enviadas para a Europa para serem gravadas em fotogravuras. Segundo Chiavari, as folhas e pranchas foram organizadas seguindo certa ordem que englobaria planejamento urbano, arquiteturas e administração. Há dentre elas, os desenhos das fachadas dos edifícios que seriam construídos: 65 zincogravuras dos projetos desenhados e 53 fotogravuras, reproduzidas a partir de fotografias dos edifícios recém construídos[244].

[240] FERREZ, G. *O Álbum da Avenida Central,* p. 19.
[241] CHIAVARI, M. P., *Espaço urbano arquitetônico do Rio Republicano nos álbuns fotográficos institucionais,* p. 2.
[242] FERREZ, G. op.cit., p. 19.
[243] Em dissertação sobre a xilogravura popular brasileira, Maria Lucia Diaz define o processo citado. A zincografia resultou de várias pesquisas em torno da gravura em relevo sobre pedras e metais. Teve vários nomes, inclusive gilotipia e gilografia, em homenagem ao patenteador do processo que garantiu o êxito do relevo em metal, Firmin Gillot, em 1850. A gravação é feita sob ação de ácidos, sendo que as partes a ficarem em relevo são protegidas com verniz, com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco, por um modo semelhante ao das decalcomanias, fixava-se o desenho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam em relevo os traços do desenho protegidos pela tinta betuminada. Isso permite a reprodução de desenhos de linhas delicadas ou de áreas chapadas. O desenvolvimento dos processos fotográficos aliados a essa técnica em metal deu origem à fotogravura. DIAZ, Maria Lucia Iglesias. *Xilogravura Popular Brasileira, Iconografia e Edição*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, ECA, 1992.

[244] FERREZ, G. op. cit., p. 19 e p.22.

De acordo com Gilberto Ferrez todo trabalho se seguiu de uma grande decepção do fotógrafo. Após a conclusão da encomenda, Marc Ferrez teria sido obrigado a estocar os mil álbuns na casa onde morava, pois a Comissão que o contratara havia encerrado os trabalhos. Nas palavras de Gilberto:

> "Quando todo esse material aqui chegou, a Comissão da Avenida Central que o encomendou, já havia terminado e encerrado seus trabalhos. Não havia quem o recebesse e guardasse nem quem pagasse o saldo das despesas, enormes para Marc Ferrez"[245]

O destino dos mil álbuns, ainda na versão de Gilberto, foi bastante trágico. Uma ressaca ocorrida no ano de 1913 teria destruído dois terços das obras[246]. No entanto, um documento não citado em nenhuma obra por Gilberto contraria a versão e indica que Marc Ferrez teria recebido pelos serviços prestados, mas somente em 1910. No dia 4 de maio desse ano, Marc Ferrez assinou como outorgante uma procuração no nome de seu filho Júlio Ferrez "com poderes para receber das Obras do Porto as faturas de trabalhos feitos para a Avenida Central podendo passar recibo e dar quitação"[247]. O registro em cartório deste instrumento público com um propósito especificado no próprio documento, não deixa dúvidas que o fotógrafo recebera da Comissão das Obras do Porto um indicativo de que o pagamento seria realizado.

É interessante que a construção da Avenida tenha afetado tão diretamente a vida de Ferrez, não só pela sua contratação para o trabalho, mas também porque ele teve sua residência e ateliê desapropriados para a construção, tendo recebido uma indenização pela desapropriação, como comprovam as listas de indenizações que faziam parte do Relatório Geral da Comissão Construtora, inseridas no próprio Álbum e o extrato de transcrição do imóvel, que pertence ao Fundo Comissão Construtora da Avenida Central, do Arquivo Nacional. Neste documento, assinado por Lauro Müller, os dados da negociação são esclarecidos:

---

[245] FERREZ, G., op.cit., 1982a, p.19.

[246] Essa versão da história do Álbum da Avenida Central é recontada em publicações recentes como a de George Ermakoff, *Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2003, p. 28-29.

[247] FERREZ, M. Procuração em nome de Júlio Ferrez. Rio de Janeiro, 4 mai. 1910. Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez, doc. FF-MF 1.0.5.1. Ver anexo B.

> "Declaro-vos para os devidos effeitos, em solução do nosso ofício n. 292 de 6 do corrente mês, que fica aprovada a proposta de acordo amigável para cessão de posse e indenização do domínio útil do prédio da rua de São José n. 84 pela importância de Rs. 25:000$000; devendo a respectiva escriptura ser lavrada de conformidade com a minuta que ora nos é devolvida, juntamente com os demais documentos que acompanharam aquele nosso ofício"[248].

O imóvel era vendido por Marc Ferrez e pela sua esposa à Fazenda Nacional em 1904 mantinha as características de quando adquirido no ano de 1887 como consta na escritura[249]; tinha de frente quatro metros e vinte e cinco metros e noventa centímetros de fundo, duas portas na loja, duas janelas de sacadas corridas no sobrado gradeadas a ferro, portadas de cantaria, um quintal mudado de tijolo e um telheiro construído sobre pilares[250]. A transação foi vantajosa para Ferrez uma vez que o imóvel havia sido adquirido por doze contos cento e oitenta mil réis e estava sendo vendido por vinte e cinco contos de réis.

Quanto aos lucros de Ferrez referentes à prestação de serviços fotográficos, não se sabe ao certo a quantia recebida. No Relatório Final da Comissão Construtora no qual esta registrava uma prestação de todas as contas pagas e recebidas durante os trabalhos, consta na "sinopse da despesa geral" um gasto com material no qual figura especificadamente "fotografias e clichês" com as seguintes despesas: 21:066$000 em 1904, 26:557$000 em 1905, 37:646$300 em 1906 e 680$000 em 1907, somando um total de 85:949$300.

A título de comparação, o total gasto com fotografias foi quase o mesmo valor despendido para a construção do obelisco levantado no final da Avenida, que custou aos cofres públicos 86:800$000; superou os gastos com o pagamento de tabeliães, 72:374$040; com os 30:131$200 gastos com móveis e instrumentos; e ficou abaixo, mas nem tanto como poderia parecer, de outros gastos como os 154:261$585 despendidos com arborização e

---

[248] Extrato de transcrição de imóvel. Rio de Janeiro, 14 abr. 1904. AN, Fundo C1, 22-399, CX57, 1C.CTP.296.

[249] A pasta do AN, Fundo C1, 22-399, CX57, 1C.CTP.296, contém 33 documentos dentre eles a escritura de venda do imóvel à Fazenda Nacional e a escritura anterior, firmada entre o casal Ferrez e os antigos proprietários do imóvel, D. Maria Luiza Emberger, Joseph Braum e Magdalena Emberger Braum no dia 19 de março de 1887.

[250] AN, Fundo C1, 22-399, CX57, 1C.CTP.296.

jardins e com os 269:064$422 pagos pelos serviços de iluminação. É ao menos estranho que um gasto consideravelmente elevado não levasse em conta o pagamento a Ferrez, especialmente se considerarmos que, segundo as informações do Relatório, estes gastos se estenderam até o ano de 1907. Outros documentos levam à conclusão de que o trabalho era realizado em partes e pago da mesma maneira; uma quantia por cada tarefa realizada. Em uma carta manuscrita por Ferrez à Comissão Construtora da Avenida Central ele diz:

> "Tenho em meu poder duzentos e dez blocos em photogravura que (segundo accordo prévio já estabelecido) deverão ser impressos em folhas de tamanho 40 x 50 centímetros formando um total de trinta e cinco folhas. O preço para a impressão de um milheiro de cópias de cada uma destas 35 folhas, será 100$000 (cem mil réis) formando portanto um total de 3:500$000 (três contos e quinhentos mil réis) para todo este trabalho. Embaixo de cada bloco de photogravura será inserida uma linha de caracteres typographicos indicando o assumpto da vista, títulos estes que serão dados pela Exma. Comissão. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1907. Marc Ferrez."[251]

Por cima da letra de Ferrez consta: "Aceito o orçamento, devendo ser entregue até 30 junho de 1907". Assinado por Paulo de Frontin.

A correspondência de Marc Ferrez com Luiz Le Cocq d'Oliveira, engenheiro e chefe da seção de fiscalização da Comissão Construtora da Avenida Central, comprova que os trabalhos do fotógrafo eram acompanhados passo a passo, durante a execução. Ferrez recebia aos poucos os originais das plantas dos edifícios a serem reproduzidos. Conforme executava a tarefa devolvia os originais junto com uma carta datilografada na qual especificava o serviço realizado.

> "Rio, 9 de Outubro de 1905
> Illmo. Snr. Dr. Luiz Le Cocq d'Oliveira
> Tenho a honra de vos devolver ao mesmo tempo da entrega da presente, duas plantas das fachadas dos prédios pertencentes a
> Exma. Snra. Da. Regis de Oliveira
> Exmo. Snr. Guinle (canto da Rua de S. Pedro)
> As reproduções estam feitas como sempre na escala
> Aguardo novas plantas para a rápida continuação do serviço prestado
> Sempre a vosso inteiro dispor, sou c. elevado apreço

[251] FERREZ, M. Carta à Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. AN, 1C, CX18, doc. 1C0.SCC.16.2

De Vssa. Exia.
Atto. Admirador & Crdo. Obgdo.
Marc Ferrez"[252]

"Rio, 18 de outubro 1906
Illm. Sr. Lecocq d'Oliveira
Tenho a honra de lhe remetter as originaes das plantas que nos remetera para reproduzir photographicamente. Esses desenhos representão as fachadas dos seguintes prédios da Avenida Central:
Fachada da Escola Nacional de Bellas Artes
Orlando Rangel
Patrimônio de N. S. da Conceição e Bôa Morte.
Comprimentando-o cordialmente subscrevo-me com toda a estima e consideração.
Atto. Criad. Obrig.
Marc Ferrez"[253]

Cada uma das cartas era datilografada e assinada por Marc Ferrez. Um sinal da sofisticação do fotógrafo era o filete de papel impresso na tipografia de Leuzinger que trazia o emblema utilizado por Ferrez, duas âncoras cruzadas com uma estrela em cima, seguido da chamada, "Marc Ferrez, Photographo da Marinha Nacional"; uma lista dos prêmios recebidos nas Exposições nacionais e internacionais – Filadélfia em 1876, Belas Artes em 79 e 83, Brasil em 1881, Buenos Aires e Amsterdã em 1883, Anvers em 1885, Paris em 1889, Rio de Janeiro em 1900 e São Luis nos Estados Unidos da América em 1904. O papel timbrado trazia ainda uma relação de produtos comercializados como chapas secas, aparelhos fotográficos, objetivas e papel albuminado; e serviços prestados por Ferrez "encarrega-se de reprodução de qualquer desenho autographico ou industrial ao ferro-prussiato ou photo-copia e de qualquer augmento"[254]. No ano de 1908 o texto dos papéis timbrados acoplados por Ferrez às cartas enviadas a Lecocq d'Oliveira sofreu alterações. O mesmo símbolo das âncoras cruzadas era seguido do nome: "Marc Ferrez & Filhos, Photographos da Marinha Nacional" e logo abaixo: "Representantes dos Cinematographos e Fitas Pathé Frères", no lugar das premiações concedidas ao fotógrafo nas Exposições[255]. O aventureiro e trabalhador Marc Ferrez, ao mesmo tempo

[252] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 9 out. 1905. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199
[253] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 18 out. 1906. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199.
[254] Ver anexo C.
[255] Ver anexo D.

em que realizava as tarefas encomendadas pela Comissão Construtora, dedicava-se aos novos negócios da Firma Marc Ferrez, assunto ao qual daremos mais atenção no próximo capítulo.

Além das especificações fornecidas por Ferrez concernentes às reproduções das plantas, o trabalho de documentar fotograficamente as fachadas cujas obras eram concluídas também era pormenorizado a Lecocq d'Oliveira. Em uma carta enviada em janeiro de 1906 Ferrez tinha o prazer de comunicar que todos os prédios citados nos memorandos recebidos já estavam fotografados. Eram dez os prédios que apareciam listados e Ferrez aguardava "novas ordens para continuar o serviço".[256]

Os serviços que restavam realizar eram descritos, assim como as quantias necessárias para o cumprimento dos trabalhos. "Conforme vosso pedido, eis a lista completa dos prédios cujas fachadas resta a photographar e mandar imprimir um milheiro de copias na Europa"[257] seguia-se a relação e os valores bastante elevados, nesse caso o total era de 16 contos 375 mil réis: valor maior que muitas das indenizações pagas pela Comissão Construtora por propriedades privadas.

É importante considerar que, de fato, havia uma preocupação por parte do governo com o registro imagético da construção, e que o suporte empregado era a fotografia, estabelecendo-se para isso quantias aceitas oficialmente. É notável também que muitos exemplares do Álbum chegassem até nós em bom estado de conservação, o que mostra que houve uma preocupação não só em aprovar a execução do Álbum e prover recursos para isso, como uma preocupação posterior em armazenar, arquivar, catalogar e deixar disponível para consulta este documento que era na sua essência um monumento à Avenida uma vez que a sua concepção implicava construir uma memória da construção e uma comemoração da ação governamental.

Tanto *memória* como *comemoração* são lexias que fazem parte do mesmo campo semântico que a palavra monumento. O registro fotográfico

---

[256] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 30 jan. 1906. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199 (15).

[257] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. AN, CCAC, CX21, 1C.0.SCC.19.152 (6).

se valia de uma aura de objetividade e servia como prova das transformações operadas. Nesse sentido, o Álbum era para os que o conceberam, um documento. A relação proposta por Jacques Le Goff entre *documento e monumento* requer que o primeiro seja sempre encarado e criticado como um monumento, já que o documento é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí definiam o exercício do poder. A idealização, a montagem, a confecção e o destino desse Álbum supõem levar em conta variáveis tais como a intencionalidade do fotógrafo e das autoridades que o encomendaram assim como as relações de poder que permitiram sua produção, o que torna a construção teórica de Le Goff uma ferramenta heurística extremamente útil para sua análise. Por ser um *documento e monumento* na acepção do medievalista francês:

> "Ele não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhes o significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias."[258]

A utilização da fotografia na documentação dos prédios já edificados responderia a uma preocupação com a objetividade, como observa Chiavari.

> "A comparação entre desenho e fotografia pretende confirmar a perfeita aderência entre o projeto e a respectiva construção. Para atingir este objetivo, Ferrez utiliza todos os expedientes técnicos necessários, a começar pela própria câmera panorâmica que lhe permite, por meio de varreduras, focalizar a fachada inteira com mínimas deformações"[259].

Chiavari afirma ainda que o cenário era construído por Ferrez, que tentava eliminar qualquer vestígio de vida nas ruas e nas construções. A exceção a esta regra, para a autora, são os edifícios que já estariam em funcionamento e nos quais "se entrevêem tímidas silhuetas"[260]. Em uma das

---

[258] LE GOFF, J., 2003, p. 538.
[259] CHIAVARI, op. cit. p. 4.
[260] Ibid. p. 5.

cartas percebemos as dificuldades enfrentadas por Ferrez para realizar as fotografias. Afirmava Ferrez que era com prazer que informava que havia fotografado o prédio pertencente ao Dr. José Lusiosa [sic] da Cunha Paranaguá, em execução a um memorando enviado por Lecocq d'Oliveira, "muito embora a calçada esteja toda revolvida e em péssimo estado."[261]

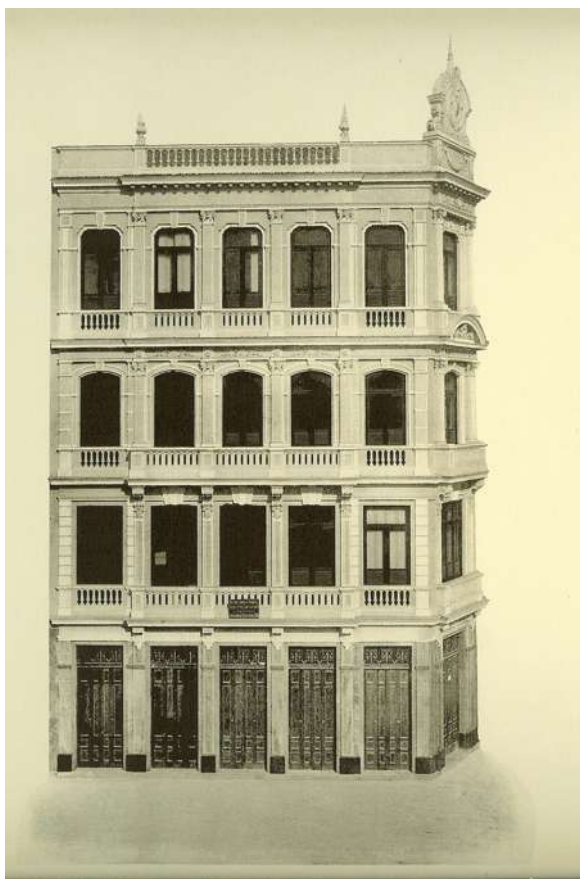



Figura 1
Marc Ferrez
Prédio n° 142
O Álbum da Avenida Central, p. 177

A fotografia a qual Ferrez se referia é a do prédio de número 142, reproduzida acima. A solução encontrada por Ferrez para o problema da "calçada revolvida e em péssimo estado" foi a que se pode verificar: o fotógrafo editou a imagem apagando todos os traços de desorganização do espaço.

Passando os olhos pelas plantas e pelas fotografias postas lado a lado, transparece a tentativa do fotógrafo, que tinha o seu trabalho orientado, quando não dirigido, por aqueles que o encomendaram, de deixar impresso

[261] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 20 set. 1905. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199 (12).

na reprodução fotográfica do edifício pronto o mesmo padrão de representação do desenho arquitetônico. Intenção bastante difícil de ser concretizada em duas maneiras de representar o real tão diferentes: a planta é um projeto, um planejamento de algo que só existirá a partir dela mesma e no tempo futuro, enquanto a fotografia, ao contrário, só pode existir a partir de um objeto presente, um referente e por isso o seu tempo é outro – a essência da imagem fotográfica está ligada a uma vontade de perenizar o presente quando já for passado, projetá-lo para o futuro, arquivá-lo, preservá-lo em matéria. Essa diferença fundamental entre os dois modos de representação torna impossível a intenção de fazer da fotografia uma cópia da planta concretizada. São os detalhes das imagens fotográficas que irão deixar claro este pressuposto.

Tomemos a reprodução fotográfica do prédio números 2, 4 e 6. Todo o entorno da fotografia é eliminado pelo fotógrafo. Não há edifícios aos lados esquerdo e direito, não há transeuntes ou movimentação de qualquer espécie na calçada dianteira, parece mesmo que um pano de fundo foi estendido por trás do edifício, efeitos que realmente só poderiam ser alcançados através da interferência do fotógrafo não no momento da tomada da fotografia, em se tratando de um objeto de grande dimensões, um prédio de 38 metros de frente e 28 metros de altura, espaço muito amplo para ser controlado na totalidade, uma vez que seria preciso não haver nenhum objeto diferente de edifício, calçada e meio-fio, árvores e postes de iluminação no momento da fotografia.

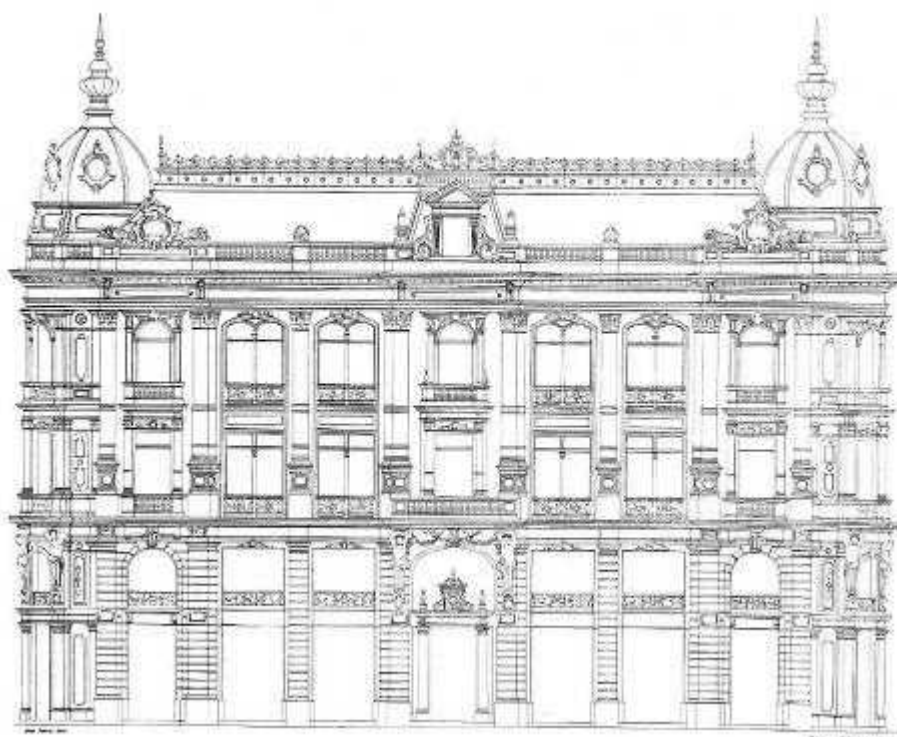



Figura 2
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédios n° 2, 4, 6

Foto Prédios n.os 2,4,6

Figura 3
Marc Ferrez, Prédios n° 2, 4, 6

A tridimensionalidade seria quase totalmente eliminada da fotografia, não fosse pelos elementos funcionais e decorativos da calçada. Note-se que tanto na imagem acima como na maior parte das outras, Ferrez arredonda os lados da calçada para finalizar a imagem sem que a composição fosse contaminada pelos espaços adjacentes ao prédio fotografado. Como se pôde observar na imagem anterior, Ferrez retocava os negativos: era possível que ele apagasse imagens de pessoas, entulho e demais objetos.

O ideal para que a correspondência exata do desenho e da fotografia se concretizasse, era, em primeiro lugar que a obra estivesse concluída, seguindo-se um padrão que exigiria que todas as portas e janelas do imóvel em questão estivessem fechadas na hora em que fossem fotografados; que não houvesse pessoas nas calçadas, entrando ou saindo dos prédios, diante das portas ou mesmo dentro dos edifícios. Dentro dessa lógica, para se obter uma perfeita identificação entre desenho e fotografia, era preciso que nenhum objeto estranho ao desenho figurasse na imagem, ou seja, que o fotógrafo controlasse todo o cenário ou o ambiente circundante ao objeto fotografado. A análise de cada imagem separadamente revela que essa suposta intenção só foi parcialmente atingida.

Primeiramente, nem todos os prédios foram concluídos antes de Ferrez terminar o seu trabalho. Por isso muitos dos desenhos das fachadas foram reproduzidos em zincografia para o Álbum sem a apresentação da fotografia correspondente. E por que a Comissão e Ferrez não esperaram que todas as fachadas estivessem prontas para publicar o Álbum? A correspondência entre Ferrez e a Comissão mostra que a intenção inicial era que todos os prédios fossem fotografados. Em uma dessas cartas, redigida em 30 de janeiro de 1907, Ferrez dirige-se diretamente à "Exma. Comissão Constructora da Avenida Central" relacionando, conforme tinham solicitado, a lista completa dos prédios que faltava fotografar. Eram 16 os prédios listados somente no lado par da Avenida, sendo que no lado ímpar o número de prédios que ainda não havia sido fotografado era ainda maior. Do lado par constata-se que alguns prédios chegaram a ser fotografados, após a escrita da carta, dentre os quais o Palácio Monroe, o Obelisco, a Caixa de Amortização, o prédio da Companhia Docas de Santos, a Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, entre outros. Já os edifícios como o pertencente à

Sociedade Anônima do Jornal do Brasil, o da Associação dos Empregados no Comércio, o da Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Clube Naval e o Teatro Municipal não chegaram a ser fotografados, apesar de a proposta de orçamento feita por Marc Ferrez ter sido diretamente aprovada por Paulo de Frontin, como consta no documento, assinado e datado pelo próprio, com a solicitação ainda de que o documento fosse arquivado. De fato, a carta de Marc Ferrez encontra-se transcrita por um escriturário, conforme o original[262]. Mesmo que a vontade da Comissão fosse deixar registrado como documento e oferecer a um determinado público um monumento à construção da Avenida, a obra se viu limitada por motivos indeterminados, dentre os quais possivelmente, por uma questão cronológica. Após a dissolução da Comissão Construtora a correspondência de Ferrez passou a ser dirigida à Comissão Fiscal e Administrativa das Obras do Porto[263], mas o foco desta Comissão já era outro.

Um dado bastante expressivo na concepção do Álbum é a opção por somente fotografar as fachadas, e jamais o interior dos novos prédios, ou fazer uma tomada que não fosse frontal. O que importava para a Comissão era a frente dos edifícios, não aqueles espaços a que um número relativamente reduzido de pessoas poderia ter acesso, mas o que estaria ao alcance da vista de toda e qualquer pessoa que por ali transitasse. E, como a própria idéia de reunir o conjunto das fachadas em um álbum fotográfico atesta, mesmo aqueles que não pudessem conhecer fisicamente a Avenida, teriam em mãos representações das mesmas. As fachadas eram símbolos e, para isso, deviam receber um tratamento à altura. Os interiores pouco importavam, não tinham força representativa ou simbólica, e, por isso, foram facilmente descartados.

Em se tratando somente de tomadas amplas e ao ar livre, o trabalho do fotógrafo para arrumar a cena conforme a provável orientação da Comissão não teria sido pouco. Podemos constatar que muitos elementos externos à vontade do fotógrafo ou daqueles que conceberam um projeto para as

[262] FERREZ, Marc. Carta para a Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. Arquivo Nacional, CCAC, cx21, 1C.0.SCC.19.152. Ver documento em anexo F.

[263] FERREZ, Marc. Carta para a Comissão das Obras do Porto. Rio de Janeiro, 27 jun. 1908. AN, CCAC, CX22, 4-68, 1C.0.SCC.20.15 (1).

fotografias, mesmo com muitos recursos empregados no sentido contrário, acabam interferindo no resultado. O curioso é que às vezes esses elementos de interferência são circunstanciais e outras vezes intencionais, uma contradição que este trabalho explorará mais adiante.

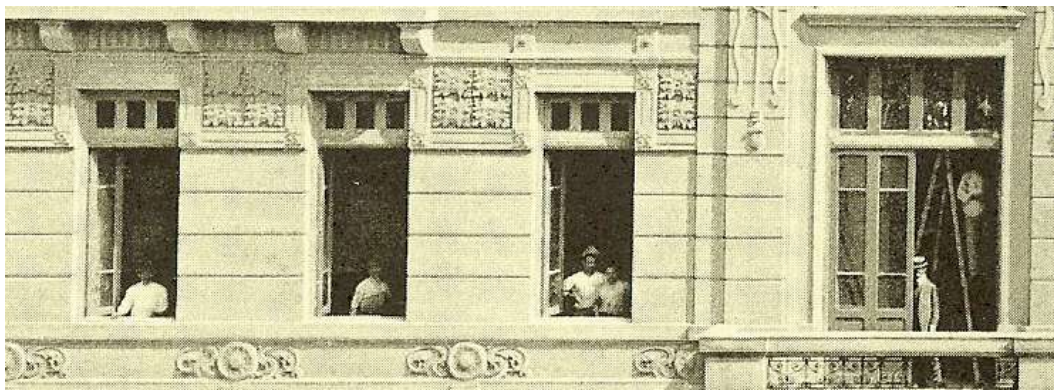
Parece que Ferrez conseguiu uma maior perfeição no objetivo de aproximar ao máximo a fotografia do desenho da fachada em vinte imagens. O primeiro par de imagens apresentado faz parte do conjunto sem interferências casuais ou propositais e contribuem para o aspecto de objetividade do fotógrafo no cumprimento da tarefa que lhe foi solicitada (figuras 2 e 3). Já nas outras imagens, há níveis diferenciados de interferência, que vão desde detalhes ínfimos como portas e janelas entreabertas ou abertas, passando pela presença de indivíduos dentro dos edifícios até cenas de rua aparentemente compostas pelo fotógrafo.

Na fotografia do prédio número 35, além da porta central e da que está à esquerda do observador no primeiro pavimento terem sido fotografadas entreabertas e a maior parte das janelas também, podemos enxergar, através delas, objetos usados nas obras ainda em vigência no interior dos edifícios, como escadas e outros objetos.

Figura 4
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédio n° 35

Figura 5
Marc Ferrez
Prédio n° 35

Na fotografia que se segue vemos que o edifício em questão estava na fase final de construção, os *passeios* ainda não estavam calçados com os belos desenhos artísticos formados com pedras portuguesas; é perceptível que houve algum retoque por parte do fotógrafo para apagar possivelmente sujeira e entulho defronte do edifício. No interior do segundo pavimento são avistadas seis pessoas de quatro janelas consecutivas. É interessante que todas parecem estar olhando para o fotógrafo, ou haveria alguma outra coisa que lhes chamasse a atenção na rua? De qualquer maneira, analisando as vestimentas destes homens, deduzimos que cinco são trabalhadores. Um deles está, de fato, em cima de uma escada usada para pintura interior ou outro tipo de acabamento, enquanto apenas um deles veste-se à maneira das classes mais abastadas, sob a influência da moda da Europa Ocidental, sobretudo a francesa. Esta fotografia exemplifica como o vestuário marcava fortemente as diferenças sociais, já que entre a população do sexo masculino, somente um trabalhador braçal poderia circular sem portar um paletó e um belo chapéu.

Figura 6
Marc Ferrez
Prédios n° 56, 58, 60, 62, 64

Detalhe ampliado

Alguns detalhes de outras fotogravuras[264] são ainda um pouco mais intrigantes, pois neles percebemos um grau muito maior de intencionalidade do fotógrafo. Como se explica, por exemplo, que apesar de todo o esforço para conformar ou aproximar ao máximo possível a fotografia dos desenhos Ferrez tenha produzido uma imagem como a dos prédios de números 141 e 143 nas quais apesar dos visíveis retoques na fotografia em toda a extensão da calçada que margeia o prédio, apareça um grupo de transeuntes na esquina? Por que Ferrez escolheu que estas pessoas aparecessem e por que nesta imagem?

Caminhando na direção da Avenida, duas crianças aparentemente negras e sem sapatos, alguns passos a frente um homem de mãos dadas com uma criança, enquanto no sentido contrário um senhor bem vestido com seu guarda-sol aberto caminha só; logo na frente e um pouco mais distante do fotógrafo é possível ver o que parece ser a figura de dois jovens brincando. Uma explicação plausível a princípio, mas logo abandonada, partiria da investigação das sombras das pessoas desta imagem em comparação com sombras de objetos fotografados em outras imagens. A direção da sombra das pessoas poderia revelar o horário aproximado em que a fotografia foi tirada. Digamos que as outras fotografias tenham sido tomadas em horário anterior, as cinco ou seis horas da manhã, isso poderia explicar um maior movimento das ruas em horário mais avançado. No entanto, o fato de Ferrez mexer nas imagens, alterando propositadamente os objetos fotografados,

[264] Chiavari e Gilberto Ferrez definem as reproduções fotográficas como fotogravuras, enquanto Ermakoff as define como rotogravuras. A rotogravura é uma definição mais específica, ainda que seja uma variação dos processos fotomecânicos, no entanto preferimos utilizar o termo genérico fotogravura.

revela que só intencionalmente ele poderia ter deixado que estas pessoas aparecessem.

Talvez a verve de Ferrez tenha prevalecido sobre as ordens recebidas pela Comissão, e ele tenha se sentido impelido a não alterar uma cena espontânea capaz de trazer vida para o caráter estático do conjunto da obra, de forma a quebrar a monotonia. Este singelo detalhe dos transeuntes incorpora um dinamismo ausente na maior parte das fotografias tiradas para o Álbum. A presença das crianças traz uma alegria, um dado pitoresco, um movimento inesperado para esta composição.

Mesmo que coubesse a Ferrez trazer para o projeto um retrato das pessoas que então já freqüentavam a Avenida, não seria o mais coerente, nesse caso, deixar somente o homem que aparenta seriedade e ordem, o bem vestido e abrigado do sol cavalheiro de casaca escura? Ou o senhor que traz a menina pela mão? Por que deixar duas criancinhas desacompanhadas e mal vestidas para não mencionar a descontraída dupla que segue na outra direção? Seria imprudente deduzir que Ferrez deixou aquele pequeno e desconexo grupo aparecer simplesmente por uma questão estética? Supomos que a personalidade de Ferrez aqui tenha se manifestado com bastante força. O fotógrafo teria gostado daquela imagem, julgando poder acrescentar motivos de beleza ao quadro e decidindo então não excluí-las, quando finalizou a sua edição. Teria sido uma escolha dele, com a subjetividade que isso acarreta.

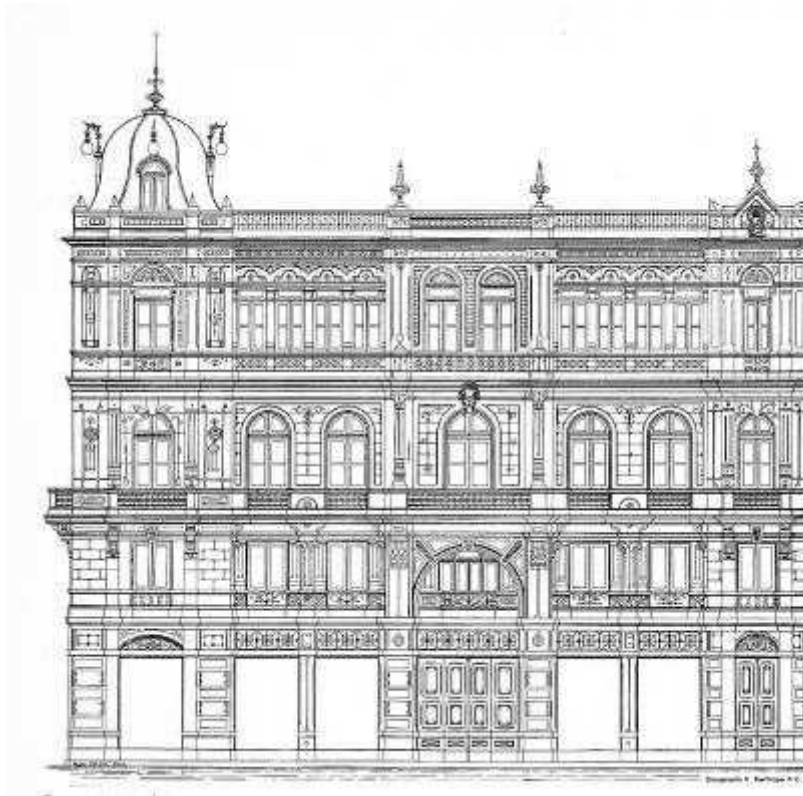



Figura 7
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédios n° 141, 143

Figura 8
Marc Ferrez
Prédio n° 141-143

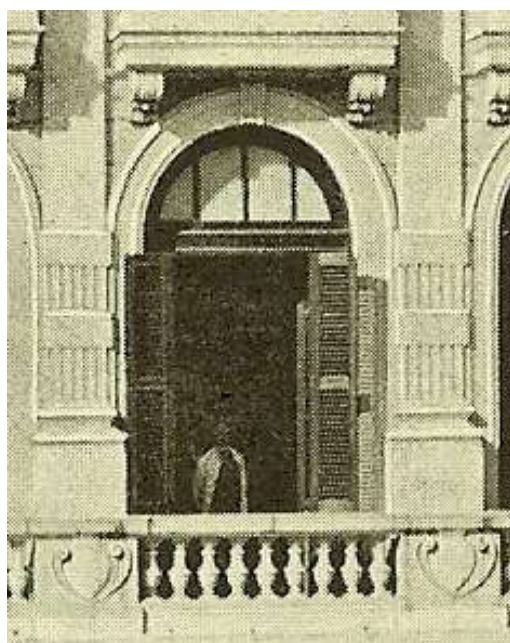
Detalhe da figura 8

Um tipo de interferência de ordem comercial também está presente em muitas das fotografias. São os letreiros e anúncios nas portas, nos portões, nos toldos, enfim, os dizeres acrescentados pelos proprietários dos estabelecimentos inaugurados.

Fig. 9
Marc Ferrez
Prédios n° 87-89-91-93-95-97

Detalhe ampliado da figura 9

Este edifício, propriedade de uma ordem religiosa, foi projetado pelo arquiteto Adolpho Morales de los Rios. Na segunda e na quarta porta podemos ler os dizeres: "*Caixa Geral das Famílias*" e entre estas, na terceira porta: "*A mais antiga das sociedades de seguros de vida fundada em 1883*". Na reprodução que oferecemos acima é quase imperceptível, mas recorrendo aos álbuns originais são visíveis duas pessoas dentro do prédio: um homem sentado na primeira varanda do último pavimento da esquerda

para a direita de quem olha, de quem vemos somente um longínquo perfil e chapéu e, na oitava janela da direita para a esquerda, há alguém de pé, olhando para a Avenida. Supomos que aqui temos interferências - a presença humana - certamente não planejadas pelo fotógrafo, mas não excluídas por motivo diverso da fotografia analisada anteriormente. Simplesmente foram deixadas pela sua insignificância, somente um olhar muito atento tornava esses indivíduos perceptíveis, não oferecendo, portanto, um problema para a composição planejada.

Detalhes ampliados da figura 9

O edifício destinado a ser a sede da Caixa de Amortização apresenta a singularidade de ser o único projeto executado pela própria Comissão Construtora da Avenida Central e finalizado na data da execução do Álbum. O outro projeto destinado a esta Comissão, além de todo o trabalho do qual ela estava encarregada, era o prédio da Escola Nacional de Belas Artes, hoje Museu Nacional de Belas Artes, concluído posteriormente. Com certeza este é um dos motivos pelos quais esta fotografia da Caixa de Amortização ganha destaque no Álbum. É a única na qual o céu foi incrementado com nuvens pintadas. Devemos imaginar que essa imagem estaria de acordo com o que a Comissão havia encomendado, já que o objeto retratado teria de ser mostrado de modo a corresponder exatamente aos desejos daqueles que

encomendaram os serviços fotográficos. Seria extremamente importante a não interferência humana e uma correspondência fiel ao desenho. Se compararmos com uma fotografia de Ferrez da mesma época, do mesmo objeto, podemos avaliar o quanto teria sido forte a preocupação da Comissão em exibir os edifícios de forma a que as cenas da vida cotidiana não interferissem na visão da magnitude das obras. Aqui certamente a orientação teria sido que não se deixasse esse propósito de lado, como ocorreu em outras fotos, que talvez não recebessem uma atenção especial da Comissão.

Figura 10
Marc Ferrez
Prédios n° 87, 89, 91, 93, 95, 97

Figura 11
Marc Ferrez
Caixa de Amortização
Rio de Janeiro
c. 1907
IMS
007A5P3F04-14

O edifício de propriedade da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, a empresa que se ocupou, durante a construção da Avenida, da remoção do entulho produzido pelas demolições e construções, e, para isso, utilizou-se de um trilho provisório que acompanhava o traçado da Avenida de norte a sul, foi fotografado sem que se pudesse tornar invisível todo o movimento que ele gerava em seu entorno. Contudo, ao contrário da fotografia dos prédios 141 e 143, nas quais o grupo de pessoas fotografadas está em destaque na imagem, sendo impossível não notá-lo, aqui as pessoas estão nas partes sombrias da imagem, nos cantos, e embora sejam visíveis sem um esforço particular do observador, são diminutas em relação ao conjunto da propriedade fotografada. Um olhar atento verá que ali se encontram comerciantes informais. Seriam estes alguns dos personagens escolhidos por Ferrez quando ele realizou as fotografias dos ofícios urbanos? Um menino

encostado em uma das pilastras lembra a fotografia anterior de Ferrez dos garotos jornaleiros. Em outros momentos do Álbum nos perguntamos onde está o povo das ruas. Parte da resposta está relacionada ao tipo de comissionamento incumbido a Ferrez, e sabemos que mesmo não sendo o objetivo do fotógrafo trazê-lo para a *sua* Avenida, muitas vezes era impossível excluí-lo por completo. Isso pode trazer para a pauta das considerações se não teria o grupo de transeuntes analisado anteriormente (figura 8) sido usado como escala, da mesma forma que Ferrez fizera muitas vezes ao longo de sua carreira, ao fotografar elementos da natureza.

Pelo que foi visto até agora, a inclusão das pessoas, de um modo geral, não era um aspecto requerido pelos idealizadores do Álbum. Os transeuntes, os trabalhadores de rua, os personagens locais poderiam parecer aos engenheiros da Comissão Construtora mais uma intrusão do que um objeto digno de interesse.

Certamente havia um grau alto de dificuldade para excluir o povo das fotografias em um trabalho que levou anos para ser realizado, no qual as tomadas eram abertas e seria preciso um grande número de pessoas para dirigir a cena, caso o objetivo fosse deixar toda e qualquer figura humana fora do quadro. Além do mais, alguns fatores devem ser levados em consideração quando se trata de uma cidade como o Rio de Janeiro, como o acentuado crescimento demográfico que caracterizou a cidade desde o último quartel do século XIX. De acordo com José Murilo de Carvalho, entre 1872 e 1890 a população da cidade passou de 266 mil para 522 mil habitantes. Nos dez anos que se seguiram foram 200 mil os novos habitantes. Esse grande crescimento populacional, como destaca Carvalho, resultou em um acúmulo de indivíduos em ocupações mal remuneradas ou sem ocupação fixa[265]. Justamente no período em que a fotografia foi tirada, eram mais de 200 mil as pessoas que tinham ocupações mal definidas e "viviam nas tênues fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade"[266]. O número é muito expressivo e não é sem razão que são diversas as vezes que encontramos este tipo de trabalhador no Álbum, mesmo que isto estivesse longe do ideal de civilização querido pelos governantes.

---

[265] CARVALHO, J. M., *Bestializados*, p. 17.
[266] Ibid. p. 17.

Para a categoria dos trabalhadores informais, mais pessoas equivaliam a mais clientes e maiores chances de garantir a sobrevivência. Contudo, esse desdobramento esbarrou em uma política de governo que tinha na mira as classes consideradas perigosas. Segundo José Murilo de Carvalho:

> "eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha, de navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes (a palavra já existia)"[267].

Para as autoridades, assim como a antiga arquitetura devia desaparecer, esses tipos que abundavam na área central da cidade deviam ser combatidos. Se o Álbum foi concebido por integrantes desse mesmo governo, é bastante curioso que as figuras da vendedora ambulante e do menino jornaleiro estejam presentes, mesmo que não haja destaque para essas figuras. O foco principal das políticas repressoras adotadas não era o comércio de mercadorias como o jornal e os doces, e sim os considerados anti-higiênicos, que contribuíssem para o mau cheiro ou mau aspecto da cidade, englobando ainda o ócio, vagabundagem e o caiporismo. Em correspondência escrita a um amigo, Pereira Passos fala dos vendedores de bala, revelando uma tolerância inesperada com o comércio informal que ele lutava para eliminar do centro da cidade[268].

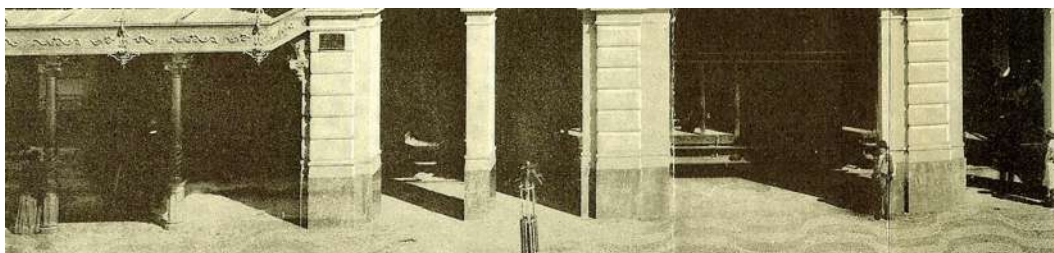
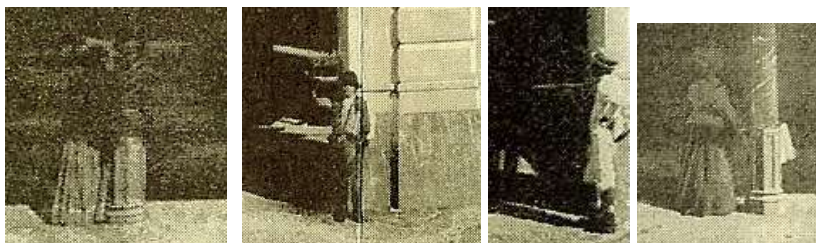
Não sabemos de fato o que Ferrez escolheu deixar de fora desta e de outras imagens, ou que elementos ele fez questão de não publicar. Se pensarmos nas etapas de produção da fotografia, o fotógrafo era responsável por dirigir a cena, escolher personagens ou figurantes, organizar poses ou ações; editar a imagem, alterando os negativos, recortando-os ou retocando-os. Podia também fazer várias tomadas de um mesmo objeto e escolher a que melhor lhe convinha ou ainda, refazer as tomadas caso o resultado final não fosse satisfatório. É possível, portanto, afirmar que essas atividades econômicas informais não podiam passar despercebidas em um documento no qual era premente exibir os mais elevados níveis de planejamento

[267] CARVALHO, J. M., op.cit., p. 18.

[268] CONDE, Miguel. No centenário da reforma, pesquisadores rediscutem papel de Pereira Passos. (Afirmação de Maria Isabel Ribeiro Lenzi), 20 mai. 2004. Disponível em: <www.oglobo.globo.com.br>.

urbano, que não condiziam com qualquer tipo de evidência do que era então visto como sinal de atraso e desorganização social.

A precariedade da situação econômica da capital federal, sobretudo na primeira década republicana, ultrapassava a vontade política expressa em discursos e ações do governo federal, estadual, municipal no sentido de mostrar a versão civilizada da cidade. O conjunto da obra da Avenida era proposto como uma apologia à eficácia do governo, um elogio ao progresso. A Comissão designada pelo governo fazia questão de mandar registrar através de um meio tido como técnico e objetivo, a fotografia, o esforço empregado para levar o Brasil, sintetizado em sua cidade-capital, ao rol das nações civilizadas, e o Álbum seria um dos meios de imprimir e publicar o resultado daquela jornada rumo ao progresso.

Figura 12
Marc Ferrez
Prédios n° 152, 154, 156, 158, 160, 162
Rede da Memória Virtual Brasileira
AGCRJ

Detalhe da imagem

Detalhes

3.3.
Vistas gerais

Além das fotografias de cada fachada concluída, Marc Ferrez incluiu no Álbum quatro pranchas de vistas gerais da Avenida: “vista para o sul”, “vista para o norte”, “lado oeste entre 7 de setembro e São José”, “vista para o oeste entre São José e 7 de setembro”. Essas vistas deveriam representar a Avenida como um todo, o que não consistia em uma tarefa difícil para um fotógrafo com a experiência de Ferrez no período, já com mais de três décadas de carreira. E, como se avaliou no capítulo um, Marc Ferrez era mestre nessa vontade panorâmica há algum tempo. Mesmo com grande parte dos prédios da Avenida ainda em obras, podemos inferir que cabia ao fotógrafo mostrá-la com ênfase naquilo que já estava pronto, nos aspectos que permaneceriam inalterados, na sofisticação do empreendimento e em apresentar um conjunto no qual o todo fosse mais do que a soma das partes. A Avenida em si e essa especial e encomendada forma de representá-la funcionavam também como expressão visual dos valores daqueles que imprimiam direção à sociedade na época.[269]

[269] Essa observação foi feita por Carl E. Schorske sobre Viena. “Primeiramente vou considerar a Ringstrasse em si como expressão visual dos valores de uma classe social”. Ver, SHORSKE, *Viena fin-de-siècle: política e cultura*, p. 44.

As legendas das pranchas “Av. Central, vista para o sul” e “Av. Central, vista para o norte” deixam claro que a intenção era capturar a Avenida, ou seja, a artéria que cortava o Centro da Cidade, e não um conjunto de fachadas. Para uma tomada panorâmica, o fotógrafo precisava de um ponto alto de onde tomar a imagem. Seria impossível encontrar esse ponto no meio da Avenida, o que significava que, necessariamente, ele deveria estar de um de seus lados para tirar as fotografias.

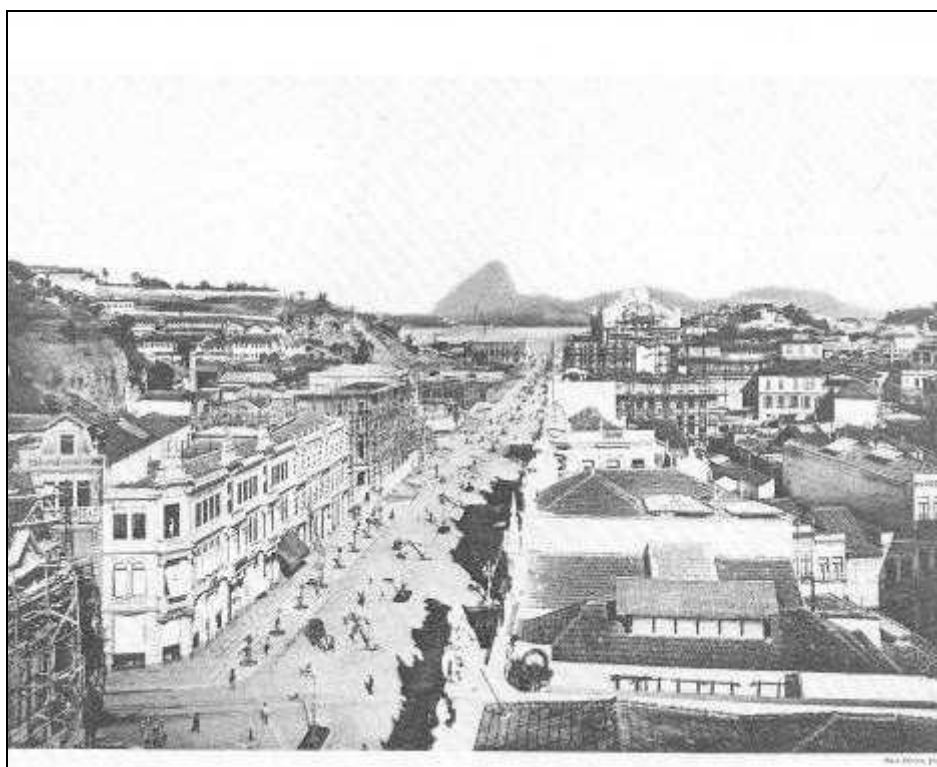



Figura 13
Marc Ferrez
Avenida Central – vista para o sul

Na vista para o sul, Marc Ferrez situou-se do lado direito de quem olha a imagem, o lado par da Avenida e enquadrou as fachadas e obras no lado ímpar da artéria. A foto permite observar que, apesar do grande número de edifícios em diferentes estágios de construção, desde aqueles que ainda eram apenas um terreno vazio até prédios de três pavimentos totalmente construídos, as calçadas foram deixadas livres de entulho ou lixo. Esse não era apenas um truque do fotógrafo ao editar suas imagens, a remoção do

entulho tinha grande importância para o andamento e a velocidade da conclusão das obras. Em todos os relatórios do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas escritos durante a construção da Avenida, esta preocupação fica bastante evidente. Antes mesmo do início da construção, foi determinado pelo decreto 4969 que o entulho deveria ser vendido pela Comissão Construtora. Nos relatórios ministeriais consta que o trabalho de remoção do entulho era contínuo, foram organizados três turnos de trabalhadores para realizar esta função e empregados todos os meios de transporte disponíveis: carroças, batelões e vagonetes Decauville[270]. Segundo o ministro, "em pouco tempo este meio de transporte (os vagões) em muito concorreu para concluir o serviço no curto prazo em que foi realizado"[271]. Assim, no dia sete de setembro de 1904, haviam sido colocados trilhos da Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico em toda a extensão da Avenida, com o fim de remover o entulho para o aterro da Praia de Botafogo.

Na imagem, a extensão da Avenida alcançada pelo fotógrafo é grande, a primeira esquina em foco corresponde ao prédio que ocupava os números 155 a 159, já finalizado, assim como o prédio vizinho, que correspondia aos números 161 a 165, enquanto todos os seguintes ainda estavam em construção. Apesar disso, pode-se observar a regularidade do calçamento, a homogeneidade do pavimento e a maneira pela qual a iluminação e o paisagismo também eram parte importante do projeto. O eixo central da Avenida era dividido por canteiros que intercalavam postes de iluminação e mudas de árvores. De acordo com Horta e Kushnir, a Avenida teria recebido "53 paus-brasil e 358 jambeiros, com o propósito de torná-la mais bela e fresca"[272].

A imagem mostra somente a calçada do lado esquerdo de quem a olha. O que se vê, tanto nesta imagem como no conjunto das fachadas fotografadas por Ferrez, é que as calçadas faziam parte do acabamento final.

---

[270] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, p. 680.

[271] Id. Ibid.

[272] KUSHNIR, B. & HORTA, S. *Avenida Central: contrastes do tempo*. In: Rede da memória virtual brasileira. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/redememoria>. Acesso em 10 mai. 2007.

Pelo Relatório ministerial sabemos que o calçamento dos passeios estava apenas iniciado na data da inauguração da Avenida a 15 de novembro de 1905, tendo passado por estragos significativos causados pelas fortes chuvas que afligiam a população da cidade todos os anos, especialmente as que caíram incessantemente no final de 1905 e início de 1906, conforme esclarece o Relatório ministerial, segundo o qual a empresa Bruggmann, Pereira & Companhia comprometera-se a manter a conservação dos calçamentos durante o qüinqüênio subseqüente, além de realizar os serviços de limpeza, lavagem e irrigação[273]. O calçamento, ainda segundo os relatórios, deveria estar concluído até 31 de março de 1907.

Como material para os passeios havia sido escolhido "o sistema de mosaicos de basalto e calcário vidrado, usado em Lisboa, para o que vieram dessa cidade calceteiros licenciados pela respectiva Câmara Municipal"[274]. O projeto para os passeios foi feito de forma a que os desenhos variassem em cada quarteirão, "produzindo agradável aspecto"[275], plano sem dúvida alcançado, como o demonstram as fotografias.

De todo o lado esquerdo captado, apenas uma quadra já tinha o acabamento da calçada frente às fachadas. E justamente esse trecho é o que está na diagonal direta aos olhos do observador da imagem. Além dos "artísticos desenhos" das calçadas, aparecem oito canteiros com mudas de árvores e um poste de iluminação. Esses elementos exógenos (passeio, suportes de iluminação, arborização) quando já concluídos, eram sempre incluídos nas fotografias.

Não restam dúvidas de que o tempo de trabalho dedicado por Ferrez à produção das fotografias para o registro da Avenida tenha sido enorme. Na "vista para o sul" é possível observar que todos os prédios do número 167 em diante ainda estavam em construção, mas, como Ferrez executava a

---

[273] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907, p. 917.

[274] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906, p. 666.

[275] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907, p. 918.

produção das imagens em etapas, como fica comprovado na correspondência com a Comissão, foi possível que posteriormente ele fotografasse alguns dos edifícios ainda em construção durante a execução desta fotografia (figura 13), posteriormente, para incluí-los na obra.

Esta imagem apresenta uma singularidade em relação a todas as outras do Álbum. A presença de um elemento natural forte: o Pão de Açúcar, que se apresenta como um eixo perpendicular à Avenida. Ela sugere como se daria a partir desse momento, a integração da natureza com a paisagem urbana remodelada. Neste caso, o tratamento dado ao Morro, elemento que há muito era tido como símbolo da cidade, passava a ter outro enfoque.

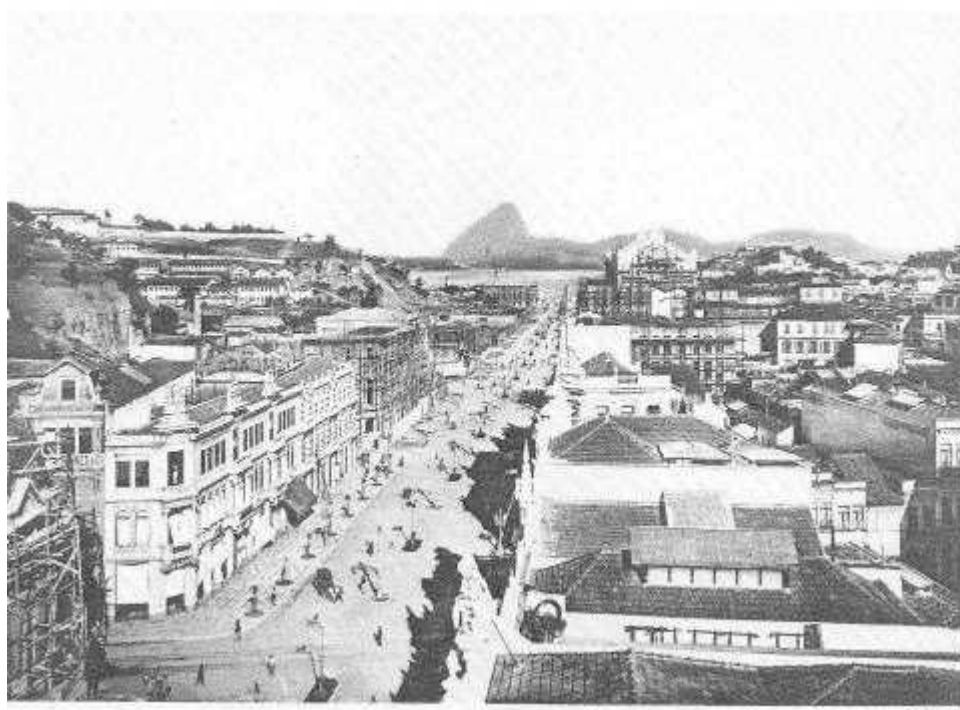
A rocha que dominava a paisagem da entrada da baía de Guanabara não é aqui precedida pelas plácidas e convidativas águas do oceano, mas sim por uma aparentemente infinita extensão de concreto. A partir da comparação entre esta fotografia e a imagem apresentada no primeiro capítulo, na que o Pão de Açúcar é o elemento central, que observações seria possível tecer?

Marc Ferrez
Avenida Central – vista para o sul

Fig. 14
Marc Ferrez
Rio de Janeiro, c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

Uma impressão inicial é que a distância do Pão de Açúcar à Avenida parece um percurso muito mais extenso do que o trecho de oceano que liga Niterói ao Rio de Janeiro. Essas duas fotos ainda permitem pensar que, se em 1885 o Pão de Açúcar podia ser retratado assim, sem nenhuma interferência de elementos urbanos ou humanos, em 1906, dificilmente a ênfase caberia a ele: a remodelação do Rio era a questão da hora, sinal dos tempos, sinônimo de transformações e mesmo os elementos que caracterizavam a cidade com grande força estavam agora em segundo plano ou eram planos de fundo. A imagem do Rio recebia melhorias, à cidade queria se dar aspectos de uma Paris tropical, mas com o diferencial de sua natureza incomparável.

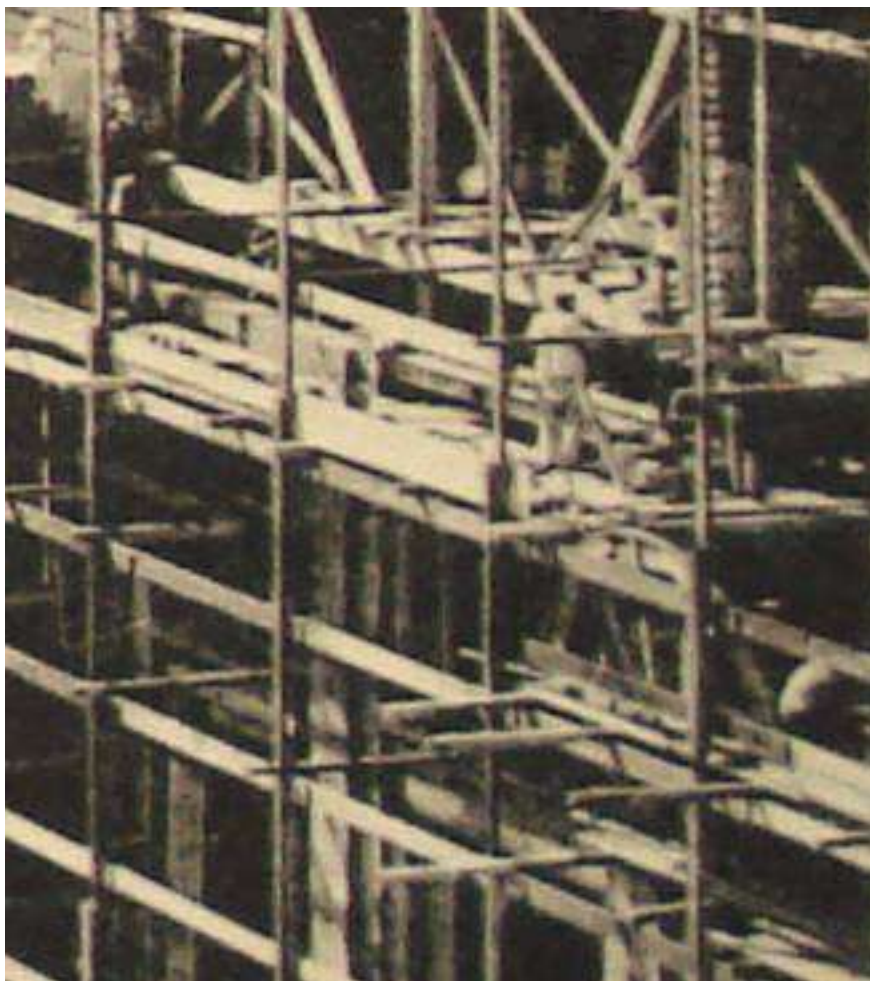
Para retomar uma questão já levantada em outros contextos, qual seria o objetivo de incluir neste Álbum a imagem de uma Avenida, que era acima de tudo uma projeção simbólica, ainda em construção? Dentre as possíveis respostas, cabe pensar que o andamento das obras era tão importante quanto a sua finalização. O trabalho em curso mostrava o fôlego do empreendimento, a extensão dos esforços empregados, a concomitância das realizações em curto espaço de tempo e serviam como propaganda para a eficácia do governo na realização de seu ambicioso projeto. Mas mesmo assim, havia uma seleção criteriosa das imagens que seriam reproduzidas em mil cópias. Apresentamos outra "vista para o sul" com características

diversas daquela escolhida para estampar o Álbum, como a predominância da sombra, presença de muito entulho, homens trabalhando no solo e aglomeração de pessoas. Nota-se também que na fotografia não selecionada é possível perceber com muito mais clareza o posicionamento do fotógrafo para a realização da tomada.

Figura 15
Marc Ferrez
Avenida Central, c. 1908
Coleção Gilberto Ferrez
IMS
007A5P3F04-20

Detalhe da figura 15

As fotografias gerais da Avenida apresentada nos sentidos norte e sul contribuíam para reforçar a representação simbólica da obra, na "*vista para o norte*" e é possível mesmo ver nitidamente um operário trabalhando nas estruturas de um prédio em uma altura considerável.

Figura 16
Marc Ferrez
Avenida Central – Vista para o Norte

Nesta fotografia, Ferrez enquadrou o eixo central de tal maneira que se apresentasse ao observador como uma visão impressionante, a começar pelo fato de ter conseguido pontos bem altos e capazes de fornecer as suas dimensões para realizar as tomadas, o que permite destacar a grande extensão e a largura muito superior aos padrões das ruas vizinhas. Percebe-se imediatamente, ao admirar a imagem, o impacto que o eixo central da Avenida causava: no emaranhando de telhados por trás das fachadas marginais, mal se notavam as outras ruas. Os trinta e três metros de largura faziam toda a diferença na trama urbana. Possivelmente este ângulo fazia parte de um pedido específico daqueles que idealizaram as obras e contrataram Ferrez que este captasse a sua magnitude.

Uma relação espaço temporal pode ser interpretada a partir destas imagens nas quais a ênfase na grandiosidade da obra e do projeto é destacada e a eficácia de sua execução evidenciada a começar pela data

fornecida no título da obra: 1903-1906. Ferrez havia sido incumbido de registrar o centro da malha urbana da Capital Federal reconstruído em curto espaço de tempo e as fotografias representavam não só a concretude das obras, mas traziam também a idéia de aceleração do tempo e reordenação do espaço de acordo com as aspirações das elites governantes.

Os Relatórios do ministério enfatizam a aceleração dos trabalhos que superava as expectativas do planejamento. Segundo Müller, no dia 8 de março de 1903 foram inaugurados os trabalhos de construção da Avenida. A solenidade contou com a presença do Presidente da República, "altas autoridades e grande número de convidados"[276], e o Relatório esclarece que a inauguração se deu pelo corte em pedra no Morro de São Bento e pelo assentamento da pedra fundamental do primeiro prédio a construir, o de número dois[277]. Os trabalhos prosseguiram intensamente. No dia sete de setembro de 1904, foi inaugurada a iluminação elétrica provisória "por meio de postes situados de 26 em 26 metros, suportando lâmpadas de arco de cerca de mil velas de intensidade"[278] e o Presidente pôde percorrer a Avenida de um extremo ao outro, aberta então na largura de oito metros[279], o que marca a inauguração do eixo da Avenida. No dia 15 de novembro de 1905 foi realizado um evento comemorativo da inauguração, embora os trabalhos tenham continuado durante o ano seguinte. Nesta data a Avenida "tinha 30 prédios prontos, 85 em andamento e somente 4 terrenos a venda"[280]. Em 30 de novembro de 1905 foi dispensada a maior parte do pessoal da Comissão Construtora[281], "ficando apenas o indispensável para a conclusão de certas obras complementares de tão importante melhoramento"[282].

---

[276] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, p. 679.
[277] Ibid. p. 679-680.
[278] Ibid. p. 680.
[279] Ibid.p. 680.
[280] KUSHNIR, B. & HORTA, S. *Avenida Central: contrastes do tempo*. In: Rede da memória virtual brasileira. Disponível em:
<http://catalogos.bn.br/redememoria/avcentral.html>. Acesso em 10 mai. 2007.
[281] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907, p. 917.
[282] Ibid. p. 917

A não inclusão de uma fotografia da festa de inauguração pode ter tido diversos motivos. Por falta de competência do fotógrafo certamente não, pois além da experiência demonstrada em tantos de seus trabalhos, Ferrez havia realizado inúmeras fotografias de comemorações de eventos republicanos, como foi visto em capítulo anterior, quando, por exemplo, da inauguração do monumento ao General Osório. A chuva torrencial que tornou o evento motivo de chacota na imprensa também não constituía empecilho grave, já que há registro de Malta deste dia.

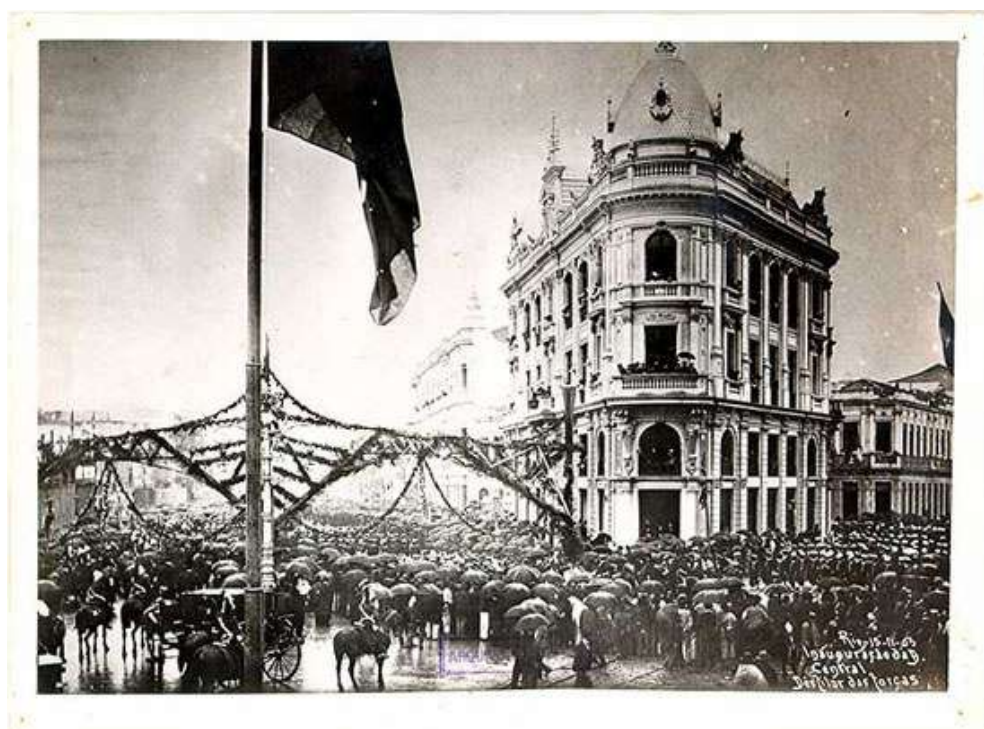



Figura 17
Augusto Malta
AGCRJ

As fotografias que exibem a Avenida em sua extensão, além de apresentarem os postes laterais, mostram a fileira de postes de iluminação, uma visão certamente impressionante para o Rio de Janeiro do início do século XX. A importância da eletricidade não poderia deixar de ser destacada por Ferrez. A leitura dos Relatórios ministeriais e muitos testemunhos da época, entre eles os de cronistas como Olavo Bilac e Lima Barreto confirmam que este era um ponto chave para a nova imagem da cidade: a eletricidade era um sinal de mudanças, de progresso, um símbolo

da modernidade. Em uma das crônicas publicadas por Bilac, do alto de um dos morros do Centro da Cidade, ele afirma:

> "Mas o meu sonho animou tudo aquilo: comecei a ver, ao longo da cidade derramada aos meus pés, rasgar-se a grande Avenida; diante dos meus olhos deslumbrados relampejavam jatos de luz elétrica; e vi desenhar-se a cidade futura resplandecente e rica, mais bela do que todas as suas irmãs, irradiante na glória da civilização (...) E, tropeçando nos calhaus, tapando o nariz para não sentir a fedentina das vielas, vim descendo o morro".[283]

De acordo com Müller, a iluminação da Avenida, era composta por "candelabros centrais de três focos elétricos e por candelabros laterais de cinco lanternas de gás incandescente"[284]. Certamente teria sido de grande interesse da Comissão se Ferrez tivesse fornecido uma fotografia noturna, com a iluminação em funcionamento, mas apesar de dominar a técnica fotográfica e de trabalhar com muitas inovações, esta imagem só apareceria alguns anos mais tarde[285].

Nas duas vistas gerais seguintes incluídas no Álbum, Ferrez escolheu fotografar de ângulos diferentes o trecho da Avenida entre a Rua Sete de Setembro e a Rua São José. Lembremos que durante muitas décadas Ferrez teve o seu estabelecimento comercial e sua residência instalados na Rua São José e fora removido dali em função da construção da Avenida. Não seria incoerente afirmar que aquele era um trecho pelo qual ele teria especial apreço. De todo modo, essas duas tomadas são bastante ricas pela proximidade maior do fotógrafo em relação à rua e aos que nela transitavam.

Na única fotografia vertical do Álbum, o foco central fica na fachada do prédio do jornal "*O Paiz*". Os transeuntes avistados são, primordialmente, senão exclusivamente, do sexo masculino. Os homens iam e vinham em todas as direções, trajando quase invariavelmente paletó e chapéu, dos mais modestos aos mais elegantes. Não causa estranheza que

---

[283] Idem, p. 474.

[284] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906, p. 666.

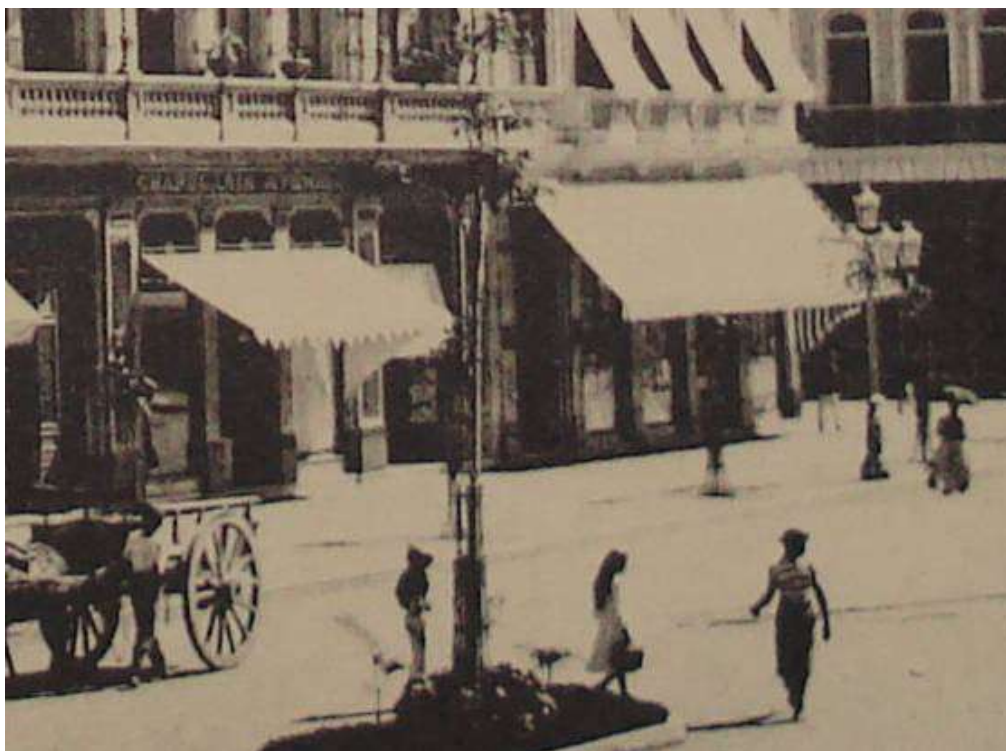
[285] Malta fotografou a Avenida toda iluminada, à noite, em 1921. Disponível no site do Instituto Moreira Salles. Em:< http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 12 nov. 2007. As fotografias pertencem à Coleção Brascan, códigos 013RJ001012 e 013RJ001013.

somente nesta imagem seja possível identificar três homens carregando portas sobre as cabeças, sinal do ritmo acelerado das obras.

A imagem seguinte está centralizada no prédio dos irmãos Jannuzzi, cujo andar térreo estava ocupado por uma casa comercial, a Chapelaria Avenida, conforme se pode ler na tabuleta sobre a porta principal. Assim como na imagem anterior, o meio de transporte destacado na foto são as carroças puxadas por burros ou cavalos. A figura feminina é notada: pode ser percebido o movimento das saias de uma mulher que caminha segurando a sua sombrinha, e em um dos canteiros centrais uma menina de longos cabelos encontra-se logo à frente de um menino que aparentemente a acompanhava.

As quatro vistas gerais permitem verificar o esforço requerido do fotógrafo para que as fachadas fossem descontextualizadas e recortadas umas das outras, nas demais fotografias do Álbum, já que os prédios eram não só vizinhos, mas de construção parede-meia uns em relação aos outros.

Figura 18
Marc Ferrez
Avenida Central – Lado do Oeste entre 7 de Setembro e S. José

Figura 19
Marc Ferrez
Avenida Central – Lado do Oeste entre S. José e 7 de Setembro

Detalhe da figura

A importância do Álbum da Avenida Central como artefato de registro histórico foi aumentada pelo fato de muito pouco tempo depois a Avenida ter sido posta abaixo novamente para uma sucessão de construções posteriores, os arranha-céus, que, sem os critérios pensados no governo de Rodrigues Alves, imprimiram aspecto completamente diverso daquele meticulosamente planejado na execução das primeiras obras. O registro da Avenida foi o último grande projeto fotográfico que Ferrez realizou e é um marco na história da fotografia, visto por Weston Naef como o trabalho fotográfico mais ambicioso executado na América do Sul neste período[286]. No início do século XX os negócios de Ferrez tomaram novos rumos, mas o trabalho de comercialização de imagens da cidade do Rio de Janeiro não findou.

[286] Apud. FERREZ, G. *O Álbum da Avenida Central. Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. p. 19.

4
Da fotografia ao cartão-postal

4.1.
Fragmentos urbanos

Desde a juventude Ferrez acompanhou com uma intimidade incomum os desdobramentos científicos e tecnológicos que o Brasil alcançava, sempre seguindo os rastros das grandes potências européias. Diante de novas descobertas ele jamais se mostrou desorientado ou intimidado. Ainda nos primeiros anos como profissional, um dos trabalhos que ganhou maior destaque foi o conjunto de fotografias feito para a Comissão Geológica do Império; nessa ocasião Ferrez levou a moderna técnica fotográfica para recantos inóspitos e distantes do país. A partir da década de 1870, ele passou a usar o título de fotógrafo da Marinha Imperial, pelo desenvolvimento da habilidade de fotografar diferentes tipos de embarcações. Durante a década de 1880 ganhou prestígio como fotógrafo capaz de se deslocar pelo território brasileiro obedecendo aos comissionamentos grandiosos de documentação de construções das estradas de ferro e no início do século XX foi escolhido pela Comissão Construtora da Avenida Central para fotografar um dos projetos mais ambiciosos do governo brasileiro.

Não só os projetos nos quais Ferrez se envolvia estavam diretamente ligados aos símbolos do desenvolvimento e do progresso, como os eram a ferrovia, a navegação, a ciência e a arquitetura, mas a própria técnica utilizada para registrá-los era também um desses símbolos. Como fotógrafo, ele não se limitou às técnicas aprendidas na juventude. Sua imensa produção e os documentos manuscritos deixados por ele mostram que durante toda a vida profissional ele se emprenhou em conhecer, estudar, aprimorar e introduzir todas as novidades ligadas à fotografia.

O último grande trabalho fotográfico de Ferrez, no qual ele empenhou o aprendizado de uma vida, foi o *Álbum da Avenida Central*. Quanto à técnica dos meios de reprodução de imagens fotográficas as novidades eram numerosas. Nesse âmbito, Ferrez se mostrou mais uma vez pioneiro. No início do século XX passou a reproduzir muitas das imagens de seu vasto

catálogo na forma de correspondência aberta que eram os cartões-postais. Nesse período os cartões-postais passaram a ser produzidos aos milhares, tornando-se também objetos de colecionismo e uma mania em muitos lugares.

Na obra de Marc Ferrez, a divulgação de suas imagens no formato do cartão-postal ocorreu por volta de 1901. As datas de impressão dos cartões não eram precisadas pelos editores. Assim, a atribuição das datas dos postais de Ferrez é feita pelas mensagens neles escritas, ou dos carimbos dos correios, no caso do cartão em questão ter circulado. As datas das fotografias publicadas são ainda menos precisas, mas é indiscutível o fato de que Ferrez usou, em parte, fotografias antigas de seu imenso catálogo que nessa altura da carreira formava um vasto repertório.

O próprio fotógrafo, décadas antes, explica, no livreto citado anteriormente, produzido por ocasião de uma exposição, o que possuía em seu estabelecimento: “existe sempre uma grande e variada coleção de vistas de todos os tamanhos, à disposição das pessoas que desejarem enriquecer seus álbuns, ou adornar suas salas”[287]. Essa variada coleção, que segundo Ferrez, em 1881, totalizava 1.500 clichês, era comercializada em diferentes tamanhos e suportes. Dos menores até o tamanho 50 x 25 centímetros Ferrez anunciava o preço de uma dúzia. Já as vistas de maior dimensão 50 x 60 e 1,02m x 0,49 centímetros eram vendidas por unidade.

Os tamanhos e os preços das vistas são os seguintes:

Vistas para Stereoscopos..	Duzia	10$000
» Cartão-album........	»	18$000
» Cartão-tourista......	»	20$000 a 24$000
24 × 30....................	Duzia	10$000 a 18$000
30 × 89....................	»	120$000
60 × 26....................	»	120$000
50 × 60....................	Uma	20$000
1m,02 × 0m,49	»	40$000

Reproduzido do fac-símile, p. 9 e 10[288].

[287] FERREZ, M. *Exposição de paisagens photographicas, productos do artista brasileiro Marc Ferrez.* Edição Fac-Símile por Gilson Koatz, p. 9.
[288] Ibid.

Para se ter uma idéia do que esses preços significavam na época, algumas comparações são necessárias. Uma assinatura anual da *Revista Illustrada* custava ao leitor 20$000, o preço de uma única vista 50 x 60 centímetros; um número avulso do periódico custava no mesmo ano $500; uma dúzia de sabonetes finos suecos era anunciada no *Almanak Laemmert* por 8$000[289]; uma máquina de costura Singer custava entre 29$000 e 90$000[290]; um vidro de água de colônia custava 1$600[291]. Nas décadas de 1880 e 1890 a fotografia era, portanto, um objeto de difícil aquisição.

A reprodução fotomecânica do cartão-postal permitiu que o preço por imagem caísse drasticamente enquanto o número de reproduções aumentava. De acordo com Solange Ferraz de Lima:

> "a dúzia de 'photographias para albuns' custava, em 1871, 10$000 no ateliê de Francisco Passig; descendo para 5$000 em 1900 (Livraria Laemmert) e chegando a 300 réis na forma de cartões-postais à venda na 'Charutaria Lealdade' em 1905"[292].

Pedro Vasquez define os preços dos cartões-postais desse início de século como irrisórios e acessíveis[293].

As imagens que figuravam nos cartões-postais alcançavam, portanto, uma visibilidade enorme naquele suporte produzido para viajar longínquas distâncias. Assim, as temáticas escolhidas por Ferrez adquiriam significado especial pelo potencial de fornecer a um amplo e difuso público os fragmentos mais atraentes da cidade do Rio de Janeiro, pois apesar do repertório de imagens de Ferrez conter fotografias de todas as regiões do território nacional, a maior parte dos postais que ele produziu foi dedicada à cidade-capital.

Os cartões-postais do Rio de Janeiro editados por Ferrez também funcionam como uma síntese de sua produção nos mais de trinta anos que nela atuava a percorrer e documentar. Dentre um universo de vistas panorâmicas e parciais eram elaboradas escolhas em um processo que incluía seleção e descarte de imagens. O conjunto mais conciso intensificava o caráter de dar um sentido de identidade para a cidade, tornando-a

---

289 *Almanak Laemmert*, 1880, notabilidades, p. 31.
290 *Almanak Laemmert*, 1880, notabilidades, p. 38.
291 *Almanak Laemmert*, 1880, notabilidades, p. 64.
292 LIMA, S., O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX.*, p. 55.
293 VASQUEZ , P., *Postaes do Brazil: 1893-1930*, p. 31.

reconhecível através da seleção. Assim, o trabalho de edição de postais fez de Ferrez um orientador da memória coletiva. Ao circular maciçamente em diferentes regiões do país e do globo, os postais serviam como modelo de referência ou de recordação do Rio de Janeiro. Segundo Lowenthal, "a memória impregna a vida"[294] e como apontam as expressões "febre do cartão-postal" ou belle époque do cartão-postal esses *souvenirs* da memória permitiam que as pessoas adquirissem e colecionassem fragmentos da cidade, tornando-os parte das próprias memórias.

Assim como "nosso repertório de lembranças preciosas está em fluxo contínuo, novas lembranças sendo adicionadas constantemente, as velhas sendo descartadas"[295], o conjunto de imagens a ser destacado nos bilhetes postais também recebia novas imagens enquanto outras eram descartadas. As adições apontam para a passagem do tempo. As transformações urbanas podem ser percebidas nas séries postais que se sucedem; a renovação da cidade ganhava foco das lentes atentas de Ferrez que rapidamente organizava e decidia o que deveria ser incluído no formato de bilhete postal. Mas, da mesma maneira que o fotógrafo empenhava-se em documentar o novo, o moderno e os ícones do progresso, ele trazia para o público, antigas imagens da cidade: imagens pitorescas, bucólicas e retratos de personagens rústicos, como a série de vendedores ambulantes que compunham o cenário do Rio de Janeiro.

A diversidade dos meios nos quais as fotografias de Ferrez circularam mostram que ele foi um dos homens mais influentes em termos da divulgação da imagem da cidade, especialmente entre a década de 1880 até a primeira década do século XX. Documentos remanescentes do fotógrafo como títulos, medalhas e menções honrosas indicam uma intensa participação nos eventos de massa que eram as exposições regionais, nacionais e internacionais. Nesses eventos, as fotografias de Ferrez eram exibidas para um grande público contribuindo para aumentar a boa reputação do fotógrafo. Muitos documentos comprovam a excelência alcançada por Ferrez, como o diploma de Cavaleiro da Ordem da Rosa,

---

[294] LOWENTHAL, D., *Como conhecemos o passado*, p. 77.
[295] Ibid. p. 78.

concedido em 1885 por D. Pedro II, devido ao sucesso do fotógrafo na Exposição Geral da Academia de Belas Artes[296].

Além dos diplomas e cartas, outros documentos indicam que a fama de Ferrez, no início do século XX ultrapassara os limites do território nacional. Em carta recebida por ele, com carimbo do correio de Berlim de primeiro de março de 1904, o homem que assina H. Thiele, diz:

> "Caro Senhor,
> É meu desejo entrar em relações comerciais com o senhor e espero que essa relação seja duradoura e seja um êxito para ambos.
> Eu preciso, para publicação constante e ininterrupta em revistas ilustradas de muitos países de boas reproduções fotográficas tais como: fotografias de acontecimentos contemporâneos e de todos os esportes, fotografias de militares do exército e da marinha (soldados, canhões etc.), vistas de cidades, montanhas etc. (...) fotografias sobre a indústria e a agricultura de sua terra e tudo em fotografia com boa qualidade, que possa despertar interesse no estrangeiro..."[297]

O autor oferece a Ferrez entre cinco e oito marcos por imagem, eventualmente mais. E diz que se relaciona permanentemente com mais de 40 revistas ilustradas internacionais. Thiele oferecia uma circulação internacional para as fotografias de Ferrez, com base no conhecimento de imagens anteriores do fotógrafo. Não se sabe se o fotógrafo aceitou essa proposta específica, mas sabe-se que muitas das fotografias de Ferrez já circulavam em revistas ilustradas antes da oferta de Thiele a exemplo do periódico *Caras y Caretas*[298].

Não restam dúvidas que a notoriedade de Ferrez era de longo alcance. O próprio cartão-postal, reproduzido em larga escala e circulado mundo afora, trazendo impresso o nome e endereço de Ferrez, contribuía significativamente para o reconhecimento do fotógrafo.

Na obra *O Rio de ontem no cartão postal: 1900-1930,* o pesquisador Paulo Berger realizou um levantamento de cerca de 350 postais produzidos por Marc Ferrez com base em pesquisas nos arquivos públicos e em coleções privadas, dos quais 274 foram localizados pelo pesquisador

[296] Carta Imperial. Rio de Janeiro, 7 mar. 1885. Arquivo Família Ferrez, FF-MF 1.0.8, entrada 210. Ver anexo E.

[297] THIELE, H. Carta para Marc Ferrez. Berlim, 01 março 1904. Arquivo Família Ferrez, FF-MF 1.0.1.16.1.

[298] Ver: TELLES, A. *Rio de Janeiro, 1862-1927: álbum fotográfico da formação da cidade,* 110 a 113.

espalhados nos acervos investigados. Há postais não localizados, mas ainda assim relacionados, já que algumas séries eram numeradas.

A primeira listagem de postais de Ferrez realizada por Berger contém cartões remetidos entre 1901 e 1904. Esses cartões vêm acompanhados da marca do fotógrafo: *Photographie Marc Ferrez, 88 Rue S. José,* impressa no anverso. No caso de os cartões não terem circulado uma maneira de aproximar o período de edição é através do endereço e nome utilizado por Ferrez.

Sabemos que entre 1901 e 1904 o estabelecimento de Ferrez estava localizado na Rua São José, número 88[299]; entre 1904 e 1909 o número mudou para 96[300]. No ano de 1909 a Irmandade do Santíssimo Sacramento, proprietária do prédio alugado por Ferrez, recusou o pedido de renovação do contrato que tinha sido fixado em nove anos, entre 1902 e 1909[301], e ele transferiu-se então para o número 112, ainda na mesma rua[302].

Os postais da primeira relação feita por Berger trazem legendas escritas no idioma francês. Além de ser o idioma preferido por Ferrez, uma vez que toda a sua correspondência com os filhos e com pessoas que conheciam o idioma era escrita em francês, o idioma era sinônimo de requinte e contribuía para fornecer cosmopolitismo às imagens. No entanto, a popularização da correspondência aberta no Brasil fez com que aos poucos as legendas em francês fossem substituídas pelas escritas em português.

Os títulos da primeira relação, traduzidos, são: Aqueduto de Santa Tereza, Real Gabinete Português de Leitura, Botafogo, Caminho do Corcovado, Docas do Arsenal, Corcovado visto da Rua São Clemente,

[299] Na guia de imposto de indústrias e profissões emitido pela Recebedoria da Capital Federal consta uma observação no verso, manuscrita, “Averbada a transferência para o n. 88 da Rua S. José (...) recebido em 5 de março de 1901.” Arquivo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.1.Ver anexo G. A guia do imposto de licenças emitida pela Prefeitura do Distrito Federal confirma a informação. No verso lemos: “Em cumprimento ao despacho de 27-04-901 foi transferido para a Rua de S. José n. 88. Em 27-04-901”. FF-FMF 1.0.4.1.4.

[300] No Alvará de Licenças e Aferição emitido pela Prefeitura do Distrito Federal, em 25 de janeiro de 1904, tem a observação manuscrita no verso: “transferido para o número 96 da mesma rua. Nota n. 211, do 4º distrito. Pg. averbação sob n. 3950 – Rendas em 3-08-904. FF-FMF 1.0.4.1.11. Ver anexo H.

[301] Irmandade do Santíssimo Sacramento. Escritura de arrendamento a Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 16 abr. 1902. FF-FMF 1.1.2.

[302] Na guia de imposto de licenças, aferição e taxa sanitária da Prefeitura do Distrito Federal, de 11 de fevereiro de 1909, consta observação no verso: “Por despacho de 2-3-09 foi transferido para a mesma rua n. 112 = 2ª secção. 10 março 909” FF-FMF 1.0.4.1.19. Ver anexo I.

Igreja São Francisco de Paula, Entrada do Rio, Entrada da Baía, Estação Central, Hospital da Misericórdia, Ilha d'água, Ilha Fiscal, Imprensa Nacional, Jardim Botânico, Largo da Carioca, Negra do Rio, Paquetá, Ponte do Silvestre, Correio e Rua Primeiro de Março, Palácio do Presidente, Praia de Icaraí, Rua do Ouvidor, estátua de José Bonifácio, estátua de D. Pedro I, estátua de Duque de Caxias, estátua do General Osório e Igreja do Carmo, estátua do Visconde de Rio Branco, Hotel Moreau na Tijuca, vendedores ambulantes (dois postais com o mesmo título e imagens diferentes), vista geral de Santa Tereza[303]. Essa série totaliza cinqüenta e quatro postais não numerados e será doravante denominada *série 1*[304]. De acordo com Elisyo Belchior eles foram impressos no exterior[305], provavelmente na Suíça.

Muitas das paisagens e objetos que se tornaram cartões-postais no século XX eram velhos conhecidos de Ferrez. Não é de estranhar que inúmeros desses objetos encontrem referências nos relatos de viajantes como Koseritz e Agassiz. Durante muitos anos, a questão para o fotógrafo foi colocar à disposição de seu público um catálogo vasto de imagens que dessem conta dos pontos referenciais da cidade. O mesmo objetivo valia para os viajantes, que na ânsia de tudo conhecer e de tudo comentar, percorriam os locais mais característicos do Rio.

***

---

[303] "Aqueduc de Ste. Thérèze", "Bibliothéque Portugaise", "Botafogo", "Chemin du Corcovado", "Le Doks et l"Arsenal", "Le Corcovado de la "Rua S. Clemente", "Ecole Militaire", "Eglise S. Francisco de Paula", "Entrée de Rio", "Entrée de Rio de Janeiro", "Entrée extérieure de la Baie", "Entrée extériure de la Baie", "Gare du Chemin de fer Central. Rio de Janeiro", "Hospital de la Mizericordia", "Ilha d'agua", "Ilha Fiscal", "Imprimerie Nationale", "Intérieur de l'église de la Candelaria", "Intérieur du Palais de la présidence", "Jardin Botanique", "Jardin Botanique-Bambous", "Jardin Botanique-Le Lac", "Largo da Carioca", "Negresse de Rio", "Paqueta", "Place de la Carioca", "Pont de Sylvestre", "Pont de Sylvestre" (outra vista), "La poste et la Rue 1. de Março", "Palais du Président", "Palais de la Présidence. Salle de Réception", "plage d'Icarahy", "La rade de Rio de Janeiro", "Rio de Janeiro- Jardin Botanique-Allée des Palmiers", "Rua do Ouvidor", "Statue de José Bonifácio", "Statue de D. Pedro I", "Statue de Duc de Caxias", "Statue du General Ozorio et église des carmes", "Statue du Vicomte de Rio Branco", "Tijuca-Hôtel Moreau", "Vendeurs ambulants (de cebola e galinhas)", "Vendeurs ambulants"(de legumes e vassoura), "vue générale de Santa-Thereza".

[304] BERGER, P., op.cit., s.p.

[305] BELCHIOR, E. *O Rio de ontem no cartão-postal: 1900-1930* (Introdução).

Durante o período imperial, as sedes do poder e as residências oficiais da família real tiveram uma importância simbólica para a cidade. Embora boa parte dos negativos produzidos por Ferrez nesse período inicial de sua carreira tenham sido destruídos em incêndio no primeiro estabelecimento do fotógrafo, algumas fotografias das mais antigas indicam que o viés de colocar em circulação esse tipo de imagem teve início remoto.

O *carte de visite* do Paço Imperial é um exemplo. O próprio formato tem um significado peculiar uma vez que marcou um período na história da fotografia. Ele pode ser analisado como um tipo de precursor do cartão-postal pelas suas modestas dimensões, sua aptidão para o colecionismo e seu preço mais acessível em relação aos formatos maiores. Criados em 1854, esses cartões fotográficos revolucionaram o mercado do retrato, fabricados e vendidos aos milhares no mundo. De acordo com Quentin Bajac o sucesso durou mais de dez anos e os ingleses chegaram a criar o termo "cartomania" devido ao enorme êxito obtido.[306] Na década de 1870 o *carte de visite* ainda era comum aos fotógrafos que atuavam no Brasil. Mesmo Ferrez que veio a ficar conhecido pelos seus panoramas de grandes dimensões iniciou suas tomadas da cidade utilizando os pequenos suportes.

[306] BAJAC, Q. *L'image révelé. L'invention de la photographie*, p. 54.

Figura 1
Marc Ferrez
Paço Imperial
Rio de Janeiro, c. 1870, IMS

Décadas mais tarde muitos dos prédios imperiais continuavam a simbolizar a cidade, apenas cedendo espaço a novas instituições, como se vê na série postal realizada por Ferrez no início do século XX. Na *série 1* se destaca o Palácio Presidencial com três imagens legendadas: "Intérieur du palais de la présidence", "Palais de la Présidence", "Palais de la Présidence. Salle de réception"[307].

Figura 2
Cartão-postal
Marc Ferrez
Palais de la Présidence
Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção particular

[307] Os três postais constam na relação de Berger como pertencentes ao acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. No entanto, não foi possível encontrá-los nesta instituição. Em 22 de junho de 2006 os jornais brasileiros noticiaram o furto de mil fotografias de Augusto Malta, toda a coleção de gravuras de Debret, mapas, revistas, cartões-postais entre outros objetos de valor histórico inestimável. Os postais de Ferrez que pertenciam ao Arquivo foram roubados.

O Palácio do Catete retratado por Ferrez começou a ser construído em 1858, pelo comerciante e proprietário de terras português Antonio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo. Durante o período imperial, o palácio foi uma das construções que, pela magnitude, mais chamava a atenção tanto dos habitantes da cidade quanto dos visitantes estrangeiros. Koseritz observou:

> "Quanto às partes novas da cidade, devo dizer que elas são realmente encantadoras. Como estilo de construção sobressai o chalé suíço e vêem-se milhares de vilas em lindo estilo suíço-italiano. Mas existem também magníficas construções mais sólidas, como, por exemplo, o palácio do Barão de Nova Friburgo, (construído por um arquiteto berlinense), o qual custou a ninharia de 4 milhões de dólares, e vários outros."[308]

Em 1889 o palácio foi vendido pelo filho herdeiro do Barão para a Companhia do Grande Hotel Internacional que pretendia reformar o edifício para transformá-lo em um estabelecimento hoteleiro. No entanto, o projeto malogrou e o palácio foi vendido a um conselheiro do império que o hipotecou ao Banco da República do Brasil. Em 1896 o palácio foi vendido por três mil contos de réis para a Fazenda Federal, reformado e inaugurado em 24 de fevereiro de 1897 como Palácio presidencial, desde então denominado pela imprensa de Palácio do Catete[309].

O antigo palacete do Barão de Nova Friburgo ganhava importância e o *status* de sede do poder em detrimento dos edifícios que outrora exerceram aquela função. Isso se faz refletir nas séries de bilhetes postais editados por Ferrez que não inclui em nenhum de seus temas a imagem do Paço Imperial. Mais uma vez evocamos o caráter similar aos processos da memória empregados por Ferrez: cabia a ele descartar ou incorporar novas lembranças às séries de imagens comercializadas.

É certo que o Paço não apresentava traços majestosos, e, se alguma impressão causava aos viajantes, era quase sempre negativa. Para Koseritz o velho palácio do Imperador na cidade era "uma barraca, como o palácio de governo de Porto Alegre, somente cinco vezes maior". Sem poder se conter, ele afirma:

---

[308] KOSERITZ, op.cit., p.75.

[309] Centro de referência da história republicana brasileira. Disponível em: <www.republicaonline.org.br>. Acesso em 31 jan. 2008.

> "Velho, podre, arruinado, maltratado, nunca pintado de novo, está ele ali, em face do cais Pharoux, como um antigo telheiro (...) ainda mais cômico, (e, para um europeu, inconcebível), é a circunstância de que todo o andar térreo da ala interna do palácio imperial está alugado a comerciantes, barbeiros etc.!"[310].

Duas décadas antes Manet teceu observação bastante parecida: "Ia me esquecendo de comentar que o palácio do imperador é um verdadeiro casebre, bastante mesquinho".[311]

Outros símbolos da monarquia se mostraram mais fortes do que o edifício do Paço a julgar pela insistência de editores de cartões-postais do início do século XX em divulgá-los. É o caso das sucessivas reproduções da fotografia da estátua eqüestre de D. Pedro I. Ferrez a editou em diferentes épocas: os primeiros aparecem com a legenda *Statue Don Pedro I* e o endereço de Ferrez é o da Rua São José 88. Na série numerada há o de número 22 e o de número 169, ambos com a legenda: *Rio – Estatua de D. Pedro I.* Há ainda o número 68, uma vista geral da Praça Tiradentes.

Figura 3
Cartão-postal
Marc Ferrez
Statue D. Pedro I

---

[310] KOSERITZ, op. cit., p. 43.
[311] MANET, E. *Viagem ao Rio, cartas da juventude*, p. 80.

Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 4
Cartão-postal
Marc Ferrez
Statue Don Pedro I
Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

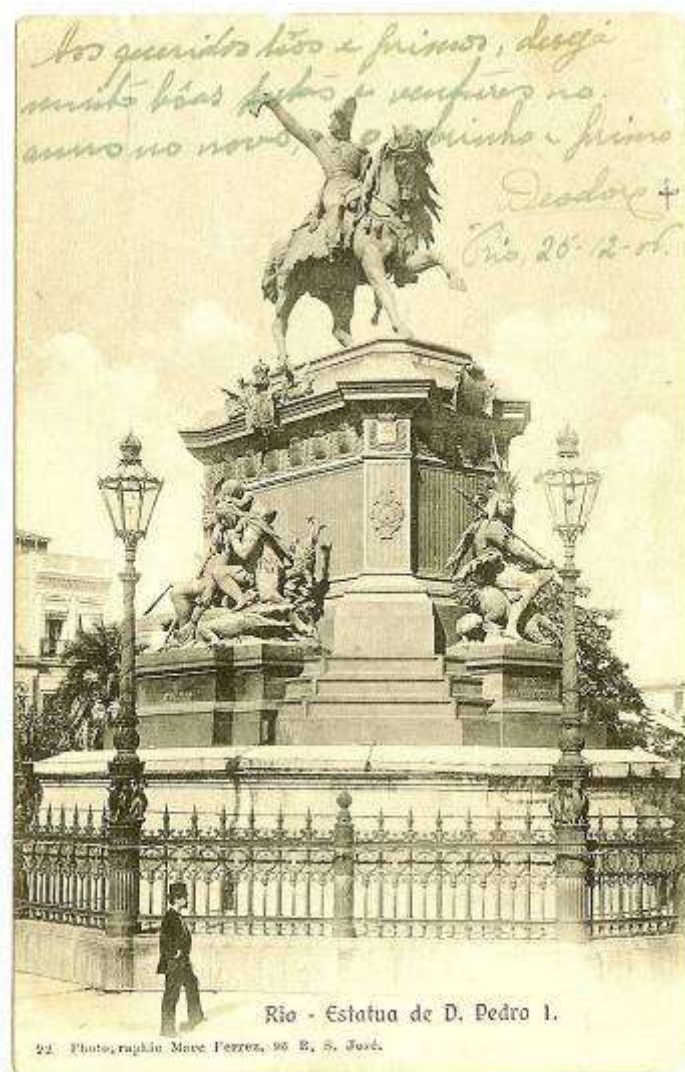



Figura 5
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Estatua de D. Pedro I
Datado pelo remetente: 25 dez. 1906
Coleção Elisyo Belchior

Figura 6
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Estatua de D. Pedro I
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

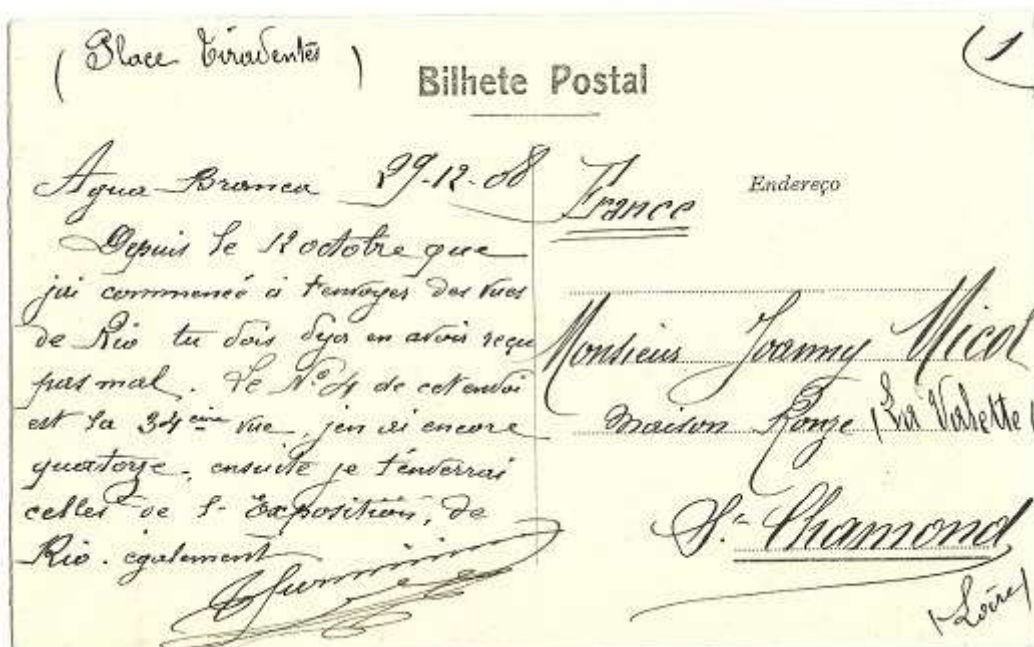



Figura 7
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Praça Tiradentes
Datado pelo remetente: 29 dez. 1908
Coleção Elisyo Belchior
.

A mensagem manuscrita acima indica uma das funções que os postais adquiriram: fazer parte de uma coleção. O remetente afirma que dois meses antes começou a enviar ao destinatário vistas do Rio de Janeiro. Já havia encaminhado um total de trinta e quatro e tinha mais quatorze para expedir.

Dentre as escolhidas como integrante das vistas do Rio está a praça que abrigava um dos monumentos mais importantes da cidade na época.

A estátua do pai foi um dos poucos monumentos que D. Pedro II autorizou que se construísse. A homenagem ganhou a importância, portanto, de raridade no cenário da cidade. No anexo a um verbete da enciclopédia escrita pelo francês E. Levasseur, o Barão do Rio Branco selecionou uma das fotografias de Ferrez da estátua para figurar no álbum com o qual os organizadores tinham a intenção de mostrar os elementos que contribuíssem para dar visibilidade aos aspectos mais civilizados da nação.

Figura 8
Litografia de L. Rochet
Estátua de D. Pedro I,
Rio de Janeiro
Segundo uma fotografia de Marc Ferrez
Album de vues do Brésil

O impacto visual do monumento, propagado através da fotografia e das técnicas de reprodução em maior escala como a litogravura e o cartão-postal não atingia a todos da mesma maneira. Para Koseritz, a estátua não era digna daquele a quem representava. O assunto o irritava e ele diz que prefere não comentar, no entanto, não deixa de acrescentar: “poderia ter sido

mais bela, e, também, mais barata"[312]. Em outra passagem Koseritz relata que foi ao Largo do Rocio ver os festejos do dia da Independência, era noite e o grande atrativo para ele era ver a cidade iluminada. No entanto:

> "Em torno ao largo pedestal da estátua havia uma quádrupla linha de fogo, mas o cavaleiro ele próprio estava lá em cima em completa escuridão, de forma que o observador da praça não podia vê-lo. A única coisa visível eram os grupos grotescos do pedestal com as suas figuras estranhas e sem gosto"[313].

Muito anos depois, no início do século, Luiz Edmundo é de opinião bastante diversa. Para ele, a estátua era o melhor monumento, senão o único, que a cidade possuía "*digno de ver-se e admirar-se*"[314]. Os postais produzidos por Ferrez e por outros editores no século XX indicam que a posição de Koseritz era uma exceção. Não eram raros casos como o do postal reproduzido abaixo, com imagem idêntica aos postais editados por Ferrez, reproduzidos aqui como figuras 5 e 6. Observe que a imagem da figura 9 está invertida em relação a da figura 6.

---

[312] KOSERITZ, op. cit., p. 44.
[313] KOSERITZ, op. cit., p. 191.
[314] EDMUNDO, L., *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 41.

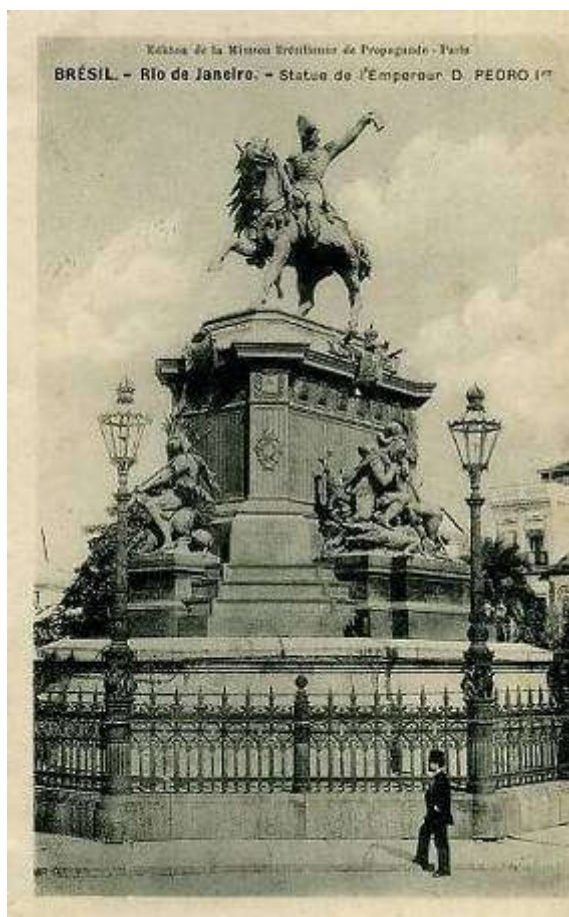



Figura 9
Cartão-postal
Statue de l'Empereur D. Pedro Ier.
Ed. Mission Brésilienne de Propagande
Não circulado

Figura 10
Cartão-postal
Ed.: A. Ribeiro
Estátua D. Pedro I. N. 56
Não circulado

Figura 11
Cartão-postal
Sem indicação de editor
Monumento a D. Pedro I
Rio de Janeiro
Circulado em 1912

Durante anos o monumento foi alvo da imprensa ilustrada.

Anno 5 Rio de Janeiro, 1880. Nº 222

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE
Anno 16$000
Semestre 9$000
Trimestre 5$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
á Rua da Assemblea 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada

PROVINCIAS
Anno 20$000
Semestre 11$000
Avulso $500

Projecto de uma estatua equestre para o illustre chefe do partido liberal. Esta estatua deve fazer pendant com a de Pedro I. e será collocada no dia 7 de Setembro de 1881
A' iniciativa dos illustres fazendeiros de Cebolas é que devemos mais esse monumento das nossas glorias.

Figura 12
Revista Illustrada, ano 5, número 222
1880
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

A estátua do José Bonifácio também era alvo dos jornalistas ilustradores e dos viajantes. Koseritz na noite da comemoração da Independência a que presenciou observa que, assim como a estátua de D. Pedro I, a de José Bonifácio "estava imersa na mais profunda treva"[315]; o alemão brinca: talvez o tivessem deixado no escuro porque o velho poderia "não gostar, saltar do pedestal e meter a sua pena de bronze nas costas dos presentes"[316]. Então Koseritz deixa o tom jocoso para dizer que a pena de bronze a que faz referência desaparecera há anos da mão da estátua.

Para os ilustradores, os monumentos marcavam espaços e serviam como personagens das críticas às situações políticas ou aos acontecimentos cotidianos. Na imagem a seguir Bonifácio é obrigado a tapar o nariz para não sentir o odor da sujeira circundante. Essas duas ilustrações (figuras 12 e 13) contribuem para que, mais uma vez, percebamos o grande contraste entre as fotografias de Ferrez e as sátiras de Agostini.

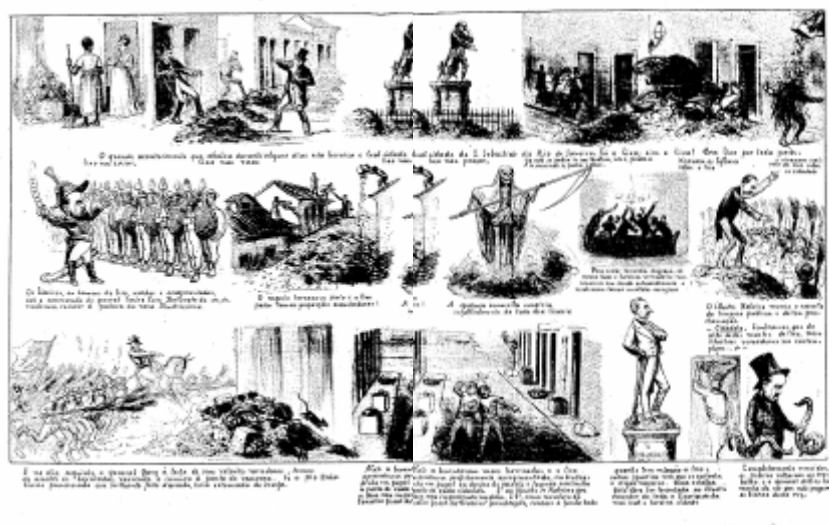



Figura 13
Revista Ilustrada
Rio de Janeiro
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

[315] KOSERITZ, op. cit., p. 191.
[316] Ibid. p.191.

Detalhe ampliado da figura 13

Ao fotógrafo não era possível fazer dos monumentos objetos animados. No entanto, a escolha dos ângulos, o enquadramento e a composição tinham que contribuir para os objetivos comerciais de Ferrez. Ao contrário das ilustrações, as fotografias dos monumentos apresentavam um ambiente em completa ordem. O objeto em questão era isolado do entorno e colocado no centro da imagem de modo a dominar o cenário. Em um dos postais da estátua eqüestre Ferrez inclui na cena um transeunte. A ação de caminhar integra o homem ao cenário com mais naturalidade que do que a pose que pode ser avaliada em outro postal, também de Ferrez. No entanto, em ambos, Ferrez opta por um homem trajado de acordo com o bom gosto dos respeitáveis.

Detalhes ampliados das figuras 4 e 5

Manifestações populares que em certas ocasiões resultavam em mortes, reuniões de ociosos como as muitas que ocorriam ali, ou uma crise como a do lixo que aparece na *Revista Illustrada*, não eram imagens desejadas como simbólicas ou paradigmáticas.

A cidade do vício não cabia nas imagens de Ferrez. Para ele, era mais adequado registrar um Largo de São Francisco harmônico, no qual predominavam transeuntes bem trajados. O leitor que analise a fotografia a seguir e tenha passado recentemente pelo mesmo local, poderá dizer, a julgar não só pelas pessoas que compõe a imagem, mas pela limpeza e conservação da região, que a cidade piorou significativamente nos mais de cem anos que se passaram.

Figura 14
Marc Ferrez
Largo de São Francisco de Paula
c. 1895
Instituto Moreira Salles

Na *série 1*, pode-se observar que símbolos da monarquia comercializados de longa data, continuavam a circular no formato do cartão-postal. Cartões com a estátua de D. Pedro I e a de José Bonifácio foram

postos em circulação por Ferrez ao mesmo tempo em que os das estátuas de Duque de Caxias, do Visconde de Rio Branco e do General Osório.

O postal com o monumento ao General Osório traz uma diferença em relação aos demais. Nele Ferrez coloca dois elementos distintos no mesmo quadro: a representação do General e a Igreja do Carmo. Devido às dimensões de cada um dos objetos, a estátua perde destaque. O que torna o postal ainda mais incomum são a figura humana e o objeto visto ao lado dela que Ferrez escolheu para compor a cena: uma mulher negra e um balde.

Figura 15
Cartão-postal
Marc Ferrez
Statue du Général Osorio et Eglise des Carmes
Rio de Janeiro
Circulado em 1901
Coleção Elisyo Belchior

Além desses cinco monumentos, alguns edifícios eram marcantes na paisagem urbana. As instituições religiosas escolhidas por Ferrez para a impressão nos postais da *série 1,* além da Igreja do Carmo, foram a Igreja São Francisco de Paula e a da Candelária. A primeira foi fotografada em uma tomada externa e a segunda em uma interna. A tomada do interior teve

a publicação repetida por Ferrez mais tarde, na série numerada, postal reproduzido em seguida.

Figura 16
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Interior da Igreja Candelária
Datado pelo remetente: 8 out. 1906
Coleção Elisyo Belchior

Se por um lado a paisagem natural do Rio de Janeiro tinha como característica dominante uma cobertura verdejante para as montanhas que emolduravam a cidade, na paisagem urbana o que sobressaía eram as cruzes nas torres das igrejas.

Nos panoramas urbanos de Ferrez as construções religiosas chamam a atenção mais pela quantidade de igrejas avistadas do que pela magnitude e beleza das obras. Aos olhos de contemporâneos como Koseritz, a igreja da

Candelária era uma exceção. O alemão a visitou quando os trabalhos da grande cúpula estavam sendo realizados. Para ele o que se fazia era uma imitação da cúpula de São Pedro e mesmo que o pintor dos afrescos não fosse nenhum Miguel Ângelo, executava um excelente trabalho. Assim que ficasse pronta a igreja seria a mais bela da América do Sul[317].

As vistas panorâmicas diziam logo a quem pusesse os olhos sobre as imagens: eis uma cidade católica. Das cerca de 650 fotografias disponíveis aos pesquisadores no banco de dados digital do Instituto Moreira Salles, pertencentes à Coleção Gilberto Ferrez, 19 imagens têm como objeto os edifícios das igrejas do Rio.

Da Igreja de São Francisco há três fotografias, sendo duas da fachada exterior e uma fotografia do interior. Da Ordem Terceira do Carmo há onze fotografias sendo quatro de tomadas externas e sete de tomadas internas, datadas pelo Instituto de cerca de 1880. Da Candelária há uma fotografia do interior da igreja em dia de enterro[318]. Também por volta de 1890 Ferrez fotografou a Igreja Imaculada Conceição na Praia de Botafogo[319] e a igrejinha Nossa Senhora de Copacabana, na ainda inabitada praia da zona sul carioca, também conhecida como Praia da Igrejinha[320]. O número não é inexpressivo. Dentre os aspectos singulares dessas fotografias, está a ênfase nas tomadas internas, mais trabalhosas do que as externas pelas dificuldades técnicas que envolviam o uso de iluminação especial. Nas tomadas externas podemos observar o trabalho que o fotógrafo muitas vezes tinha de centralizar a imagem, isolando-a de elementos que pudessem atrapalhar a visão do edifício fotografado.

[317] KOSERITZ, op. cit., p. 190.
[318] Instituto Moreira Salles, cerca de 1890, A5P3FG2-52.
[319] Instituto Moreira Salles, A5P3FG2-80.
[320] Um bilhete postal retrata a Praia de Copacabana com o título “Praia da Igrejinha”. s.d., Ed. Empreza de Construções Civis. AGCRJ, reg. 2451.

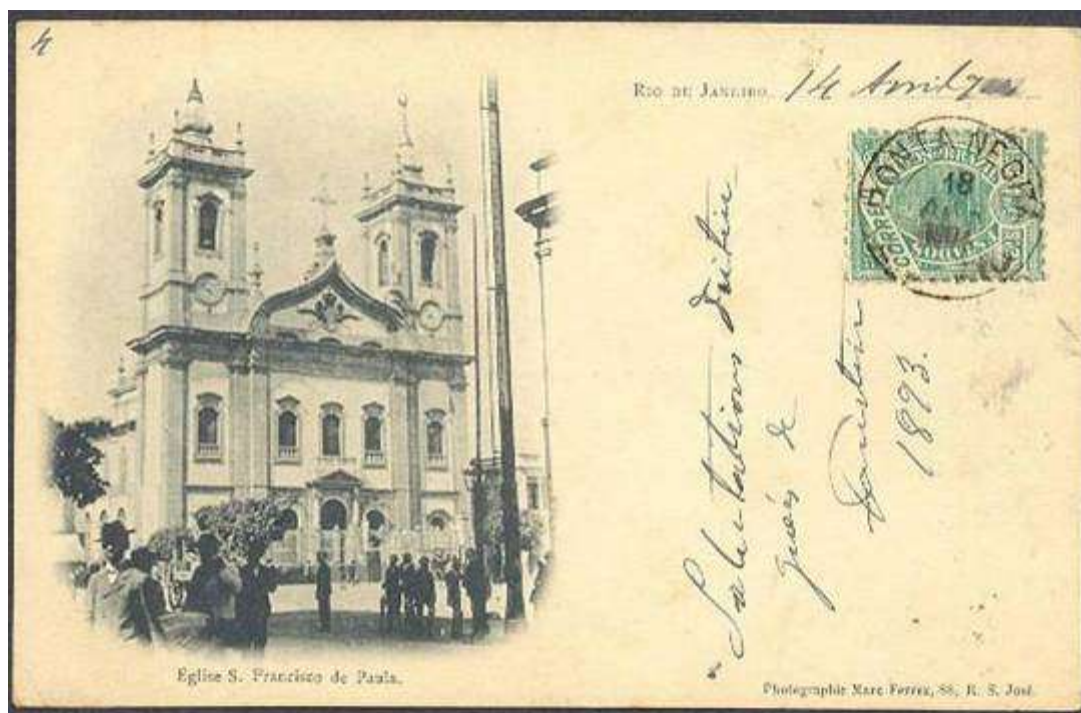



Figura 17
Cartão-postal
Marc Ferrez
Église S. Francisco de Paula
Rio de Janeiro
Datado pelo remetente: 14 abr. 1904

Figura 18
Marc Ferrez
Largo de São Francisco de Paula
Rio de Janeiro, c. 1890
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
A5P3FG2-102-103

A comparação entre a fotografia e o postal da Igreja permite que percebamos a característica peculiar que o cartão-postal assumia de mostrar os fragmentos de uma cidade, região ou país. Na obra de Ferrez isso fica visível quando se observa que os panoramas e as vistas gerais são bastante menos numerosos no formato de cartão-postal do que as imagens de elementos focalizados em destaque.

As ruas e logradouros públicos escolhidos por Ferrez para estamparem os bilhetes postais na *série 1* foram a Rua do Ouvidor, a Rua 1º de Março e o Largo da Carioca, este tendo sido tema de dois postais.

As duas ruas e o largo exibem uma mescla de tradição e modernidade. A Rua do Ouvidor foi das mais prestigiadas do centro do Rio durante o período Imperial. Apesar de estreita, para ela se dirigiam as classes mais

abastadas devido ao comércio de luxo que ali se instalou desde a fuga da Família Real para o Brasil.

Segundo Brasil Gerson, entre os anos de 1897 e 1916 o Governo Republicano renomeou a Rua de Coronel Moreira César, em homenagem ao comandante do Exército morto na Guerra de Canudos[321]. O postal de Ferrez legendado mostra que a nova denominação não foi aceita. Prevaleceu Rua do Ouvidor, nome que já tinha um lugar conquistado no imaginário coletivo. Nesse caso o fotógrafo contribuía para a permanência de uma tradição.

Figura 19
Cartão-postal
Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro
Marc Ferrez
Não circulado

A 1º de Março foi chamada Rua Direita até o ano de 1870 quando foi rebatizada devido ao término da Guerra do Paraguai. De acordo com Charles Dunlop, no começo do século XVII, essa rua nada mais era do que um caminho à beira-mar que ia direto do morro do Castelo ao mosteiro de São Bento. Tempos depois foi o local preferido pelos mercadores de

[321] GERSON, B., *História das ruas do Rio: e de sua liderança na história política do Brasil,* p. 42.

escravos. As cargas negreiras saíam da alfândega e aguardavam o destino para as fazendas e engenhos. Até meados do século XIX foi uma das ruas mais movimentadas da cidade. Dunlop diz que um viajante holandês publicou em Amsterdã: *Journal d'un voyageur sur les cotes d'Afrique et aux Indes d'Espagne,* obra na qual afirma que a Rua Direita por si só, no ano de 1705, ainda consistia metade da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Ferreira da Rosa foi nessa rua que o Rio de Janeiro viu traçadas as primeiras linhas da sua grandeza; aí se soletrou a história fortunosa do desenvolvimento dessa metrópole; cada prédio atual é quarta, quinta ou sexta reconstrução da barraca primitiva; cada reconstrução foi levantada sobre ruínas de outra que ao abater sepultou em bolores e caliça as memórias cômicas e dramáticas da longa e agitada vida colonial.[322]

A importância da rua para o fotógrafo pode ser avaliada em diferentes tomadas ao longo dos anos e na apropriação dessas imagens para figurar em cartão-postal. Convém ressaltar que Maria Inez Turazzi descobriu uma dessas fotografias da Rua 1º de Março na cédula de dois mil réis[323]. A sucessão de postais mostra a importância duradoura dessa rua.

Nesse cenário urbano retratado por Ferrez, o Largo da Carioca ganha destaque pelo grande número de transeuntes e meios de transporte, incluindo o bonde, mesmo que o postal tenha sido originado de uma fotografia de cerca de 1890.

A difusão das fotografias das ruas, das igrejas, dos monumentos e de construções como o chafariz da Carioca mostram que o espaço da cidade era organizado valorizando-se as suas virtudes: o comércio e a cultura davam à cidade um potencial civilizatório que a destacava no cenário brasileiro. Mas havia ainda outro tipo de domínio do espaço que não poderia deixar de ser registrado por Ferrez. Eram os parques e jardins construídos e planejados a partir de decisões governamentais, inspirados nos modelos europeus.

---

[322] DUNLOP, C. J., *Rio Antigo.* Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1956. Ver a citação de Dunlop e Ferreira da Rosa sobre a Primeiro de Março em: BARROS, M. *Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela fotografia de Marc Ferrez,* p. 134 a 136.

[323] TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez,* p. 47.

Figura 20
Cartão-postal
Rio de Janeiro – Rua 1º de Março
Marc Ferrez
Coleção Gilberto Ferrez

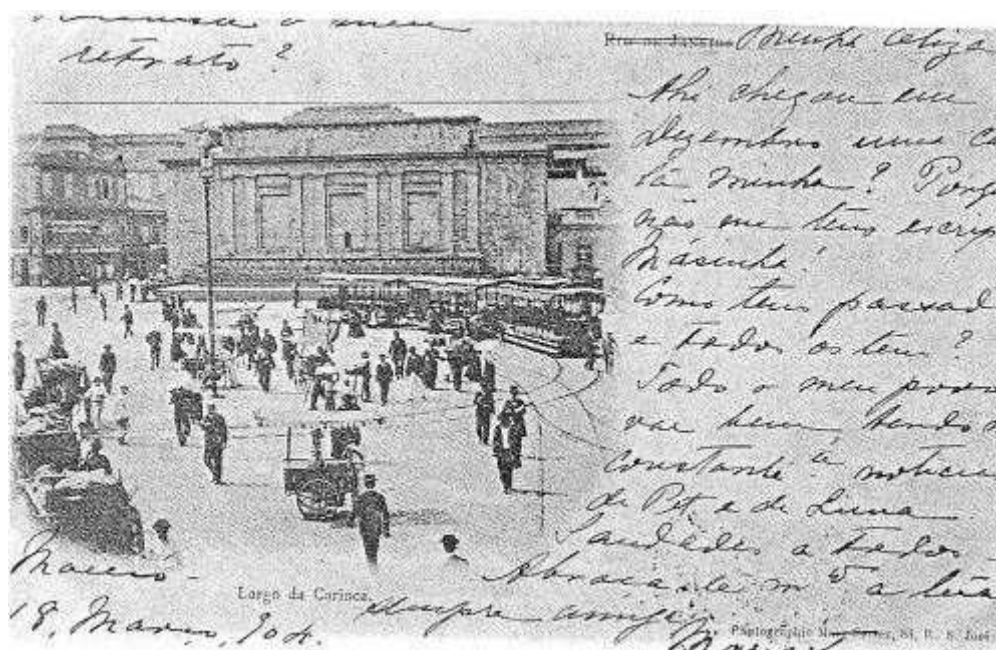



Figura 21
Cartão-postal
Largo da Carioca
Marc Ferrez
Coleção Elisyo Belchior

Figura 22
Fotografia
Marc Ferrez
Largo da Carioca
c. 1890
Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Doação de White Martins

4.2.
Exotismo domado

Um dos aspectos mais intrigantes das regiões tropicais e subtropicais é a exuberância de sua cobertura vegetal. Desde os primeiros anos como fotógrafo Ferrez se ocupou em registrar e comercializar imagens da vegetação exótica da cidade. É certo que esse nem sempre era um exotismo próprio do continente americano. De fato, dentre os aspectos mais fotografados da vegetação da cidade estão aqueles trazidos para o Brasil de regiões distantes, cultivados em espaços que, apesar do caráter natural, eram também espaços de modernidade e saber, referência das conquistas do homem no domínio da natureza.

O Jardim Botânico é o grande exemplo de como a natureza torna-se simbólica quando organizada. Na *série 1* há quatro cartões-postais do notório Jardim fundado por D. João VI. Imagens do mesmo local acompanhavam a vida de Ferrez como fotógrafo. Dos primeiros anos de carreira restou uma dessas fotografias no formato *carte de visite*. O objeto central é uma palmeira situada no Lago do Jardim, fotografada por volta de 1870.

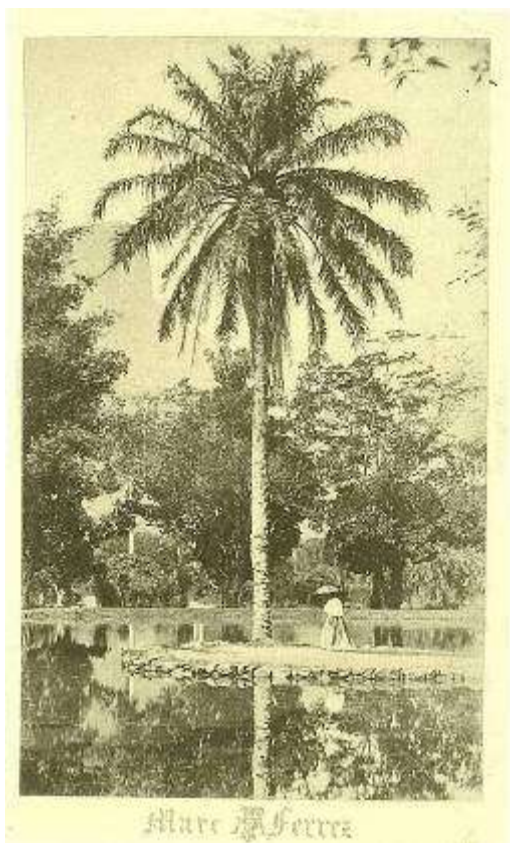



Figura 23
Fotografia
Marc Ferrez
Lago do Jardim Botânico
Rio de Janeiro
c. 1870
IMS

Nas décadas seguintes Ferrez muitas vezes tornou a fotografar o Jardim Botânico, que, apesar de períodos de decadência e descaso, observados pelos viajantes nas décadas de 1860, 70 e 80, continuava com o passar dos anos a exercer o papel de símbolo poderoso da cidade, como apontam as sucessivas edições de postais do Jardim realizadas por Ferrez.

Em 1883 Koseritz lamentou a morte do Dr. Gaskel, suíço que dirigiu a instituição por muitos anos, e afirmou que com essa perda o Jardim encontrava-se abandonado[324]. Décadas mais cedo, Agassiz o definiu como um vasto e esplêndido parque, mas que "infelizmente está mal conservado" e atribui essa falha à velocidade com que cresciam as plantas tornando bastante difícil "manter o solo nesse estado de limpeza correta que nos

---

[324] KOSERITZ, op. cit., p. 78

parece essencialmente necessário"[325]. Para Agassiz a característica mais impressionante do espaço e que lhe fornecia uma "fisionomia única no mundo" era a "longa e feérica aléia de palmeiras, cujas árvores têm mais de 80 pés de altura." O deslumbramento demonstrado pelo olhar criterioso de Agassiz diante da aléia de palmeiras está mais ligado ao aspecto organizado da imagem do que à sua característica vegetal.

> "Renuncio dar com a palavra uma idéia, mesmo longínqua, da beleza arquitetural dessa avenida de palmeiras de capitéis verdes unindo-se em abóbada. Retos, rígidos, polidos como fustes de granito gigantescos, semelham, no deslumbramento duma visão, a colunata sem fim de um templo do velho Egito."[326]

Quando fotografava a aléia Ferrez usava uma figura humana como escala. A altura das árvores ficava em evidência quando um homem se apequenava no quadro. Os anos passavam e Ferrez continuava fotografando diversas partes do Jardim e, em especial, a aléia de palmeiras. O que mudava era o formato e suporte da fotografia passando do *carte de visite* e estereoscopia até chegar à forma mais popular do cartão-postal.

Figura 24
Marc Ferrez

[325] AGASSIZ, op. cit., p. 54.
[326] AGASSIZ, op. cit., p. 54.

[Jardim Botânico]
Álbum de Rio de Janeiro
c. 1880
Mapoteca do Palácio Itamaraty

Figura 25
Marc Ferrez
Jaardin Botanique, allée des palmiers
Rio de Janeiro
c. 1890
IMS

Figura 26
Marc Ferrez
Jardin Botanique (allée de palmiers)
Rio de Janeiro
c. 1885
Coleção João Hermes P. de Araújo

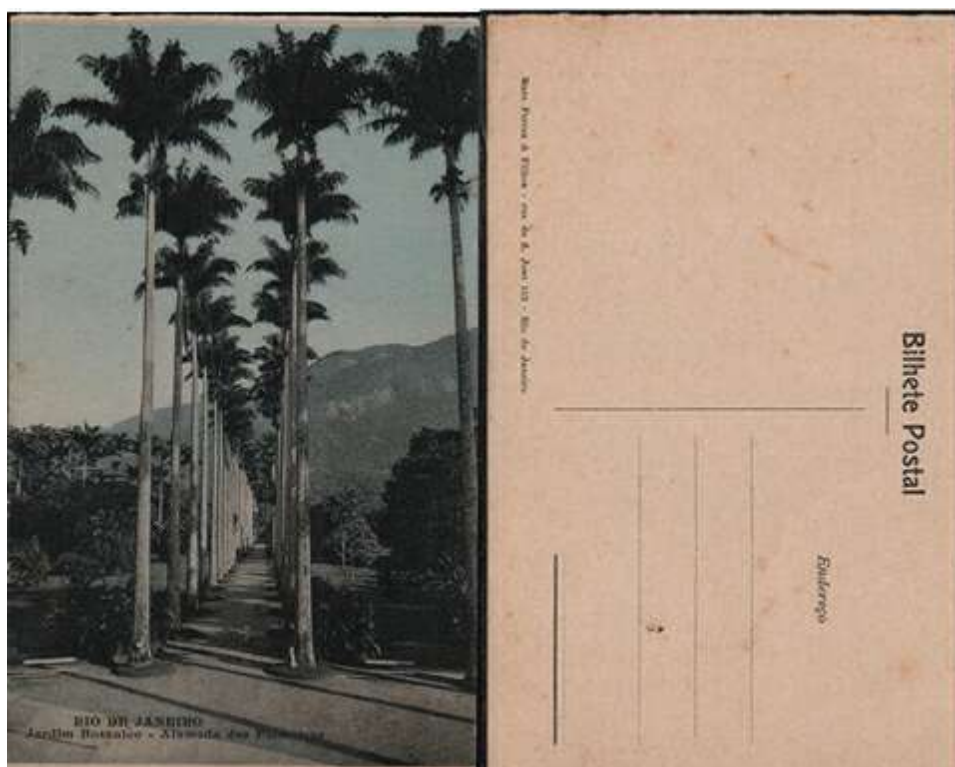



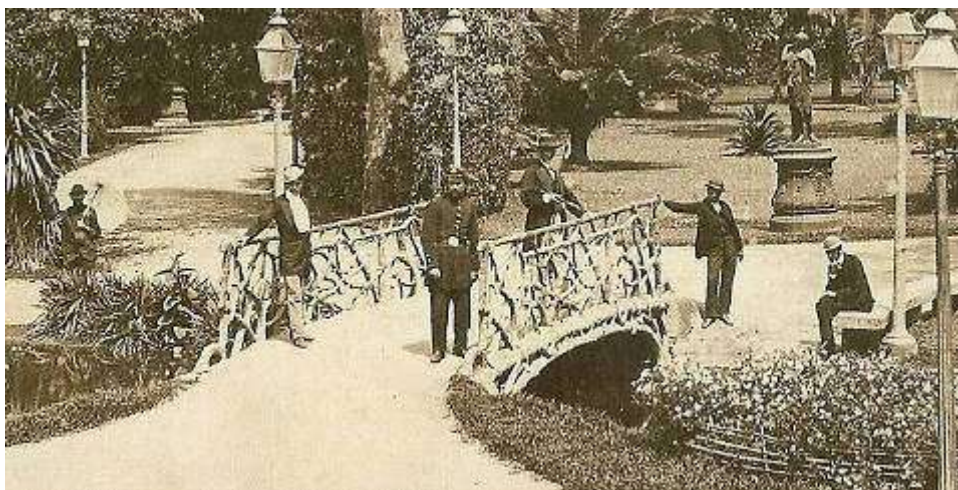
Figura 27
Cartão-postal
Marc Ferrez & Filhos
Rio de Janeiro, Jardim Botânico – Alameda das Palmeiras
Não circulado

Outros espaços da cidade ganharam com o tempo a função de jardins botânicos, locais mistos de ciência e lazer que ao mesmo tempo apresentavam propostas de embelezamento e modernização com moldes em padrões europeus. A fotografia de Ferrez acompanha de perto a transformação sofrida por esses espaços que se localizavam na região central do Rio. São eles o Passeio Público e o atual Campo de Santana, antigo Campo da Aclamação.

Em 1860 os relatórios ministeriais destacam as obras contratadas pelo governo para dar uma nova forma ao Passeio Público, de modo que ele pudesse servir a sua dupla finalidade; de recreio público e de horto botânico. O governo contratou em primeiro de dezembro daquele ano, Francisco José Fialho, que ficaria encarregado da "construção de um novo jardim com os ornamentos, decorações e outras obras próprias de um estabelecimento desta

natureza"[327] tendo um ano como prazo para a entrega do novo jardim sob pena de multa. O empresário também ficou encarregado da manutenção do Passeio pelo período de dez anos. Três anos depois o ministério, através do relatório, elogia a administração particular a qual o jardim do Passeio fora submetida, acrescentando que o "estabelecimento" contava com cerca de três mil espécies vegetais das mais preciosas "por sua beleza, utilidade e raridade", o que garantia a importância do espaço para além da função de "recreio".

Figura 28
Marc Ferrez
Passeio Público
c. 1870
IMS

[327] Relatório do ano de 1860 apresentado a Assembléia Legislativa na primeira sessão da décima Legislatura. Brasil, Ministério da Agricultura, p.16-17.

Detalhe ampliado da figura 28

A fotografia acima foi tirada no período da administração de Fialho, nos anos finais do primeiro contrato, renovado em 1873. Na imagem podemos observar um ambiente aprimorado, com destaque para alguns dos elementos ornamentais, como a pequena ponte e a estátua de bronze. No centro do grupo de figurantes vemos um dos guardas encarregados de garantir a segurança interna do Passeio, quesito requerido no contrato que estipulava a manutenção de operários e guardas como responsabilidade do administrador.

Como o diretor de uma cena Ferrez acrescenta ainda o público elitizado que dominou por muito tempo aquela paisagem, representado pela figura dos dois homens que também posam sobre a ponte, e do homem sentado no banco, enquanto os outros dois homens, trajados mais simplesmente, figuram em segundo plano.

A cena de Ferrez contrasta com a ilustração de Henrique Fleiüss da década anterior. O público do passeio é caracterizado como da alta sociedade, mas a sátira de Fleiüss recai sobre a convivência dos elegantes com o mau cheiro provocado pelos detritos atirados nas proximidades pelos "tigres"[328], como eram conhecidos os escravos responsáveis por carregar nas

[328] A denominação "tigres" recebe diferentes explicações. Segundo Vivaldo Coaracy, "aos pretos que, nas horas mortas, corriam apressados pelas ruas levando à cabeça esses peculiares barris, dava o povo o nome, que depois se estendeu às mesmas vasilhas, de tigres. Naturalmente pelo pavor que infundiam, afugentando quem de noite andasse pelas ruas, não só pelo terror dalgum perigoso esbarro, como pelos eflúvios, como um rastro, deixados à sua passagem". COARACY, V. *Memórias*

cabeças os barris de lixo e excrementos humanos para despejá-los nas praias ou fossas abertas espalhadas pela cidade. O ilustrador registra com o tom jocoso próprio de seu ofício um problema para a imagem da cidade que o governo do Império buscou solucionar com a contratação de Fialho. Nas obseravações de viajantes como Koseritz, o resultado da ação governamental foi positivo, aquele local ridicularizado por Fleiüss podia ser definido alguns anos depois como a "jóia do Rio"[329]. Os registros fotográficos de Ferrez se aproximam da observação de Koseritz.

Figura 29

da cidade do Rio de Janeiro, p. 88-89. Em *Casa-grande e Senzala*: "Ao escravo negro se obrigou os trabalhos mais imundos na higiene doméstica e pública dos tempos coloniais. Um deles, o de carregar à cabeça, das casas para as praias, os barris de excremento vulgarmente conhecidos por tigres. Barris que nas casas-grandes das cidades ficavam longos dias dentro de casa, debaixo da escada ou num recanto acumulando matéria. Quando o negro os levava é que já não comportavam mais nada. Iam estourando de cheios. De cheios e podres. Às vezes largavam o fundo, emporcalhando-se então o carregador da cabeça aos pés." FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala*, p. 512. Segundo Luis Felipe de Alencastro o nome devia-se "muito provavelmente por causa da cor tigrada com que a matéria fecal sujava o seu corpo [dos escravos que a transportavam]". ALENCASTRO, Vida privada e ordem privada no império. In: *História da vida privada no Brasil*, v. 2, p. 67. Já para Renata Vale os tigres "eram os escravos encarregados da infeliz missão de carregar os dejetos da cidade para despejá-los no mar. As tinas, nas quais era depositado o esgoto, vazavam e escorriam pelas costas deles, e os ácidos resultantes das reações químicas que aconteciam marcavam de branco sua pele, em forma de tiras, assemelhando-os às marcas dos tigres". VALE, R. W. S., *Construindo a Corte: o Rio de Janeiro e a nova ordem urbana*. Disponível em <www. historiacolonial.arquivonacional.gov.br.> Acesso em 3 jun. 2008.

[329] KOSERITZ, op. cit., p. 119.

Semana Illustrada
Rio de Janeiro
Número 3, p. 21
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

O postal reproduzido a seguir foi feito a partir de uma fotografia de cerca de 1890 de Marc Ferrez. Consta como editora da imagem a *Mission Brésilienne de Propagande* que também utilizou fotografias de Augusto Malta em suas séries de bilhetes postais[330].

Assim como na fotografia do Passeio em 1870, Ferrez se valeu de uma figura humana para compor o quadro. Dessa vez bastou um homem. Mesmo fotografado de uma distância razoável ele pode ser rapidamente visualizado com ênfase para a ação da leitura em pleno parque. A imagem do leitor reforça a idéia de civilização e talvez por isso a sua apropriação pela *Missão Brasileira de Propaganda.* O requinte do leitor em um jardim europeizado contraria a imagem de um país identificado pela sua natureza selvagem, por paisagens rústicas e por uma população iletrada.

Figura 30

[330] Não há muitas informações sobre a *Édition de la Mission Brésilienne de Propagande.* O pesquisador e colecionador Elisyo Belchior supõe que esses postais tenham sido produzidos em cerca de 1910 seguindo ordens do Barão do Rio Branco. De acordo com Belchior os postais da *Édition* remanescentes são encontrados em bom estado e não foram postos em circulação. (Afirmações de Belchior à pesquisadora em 29 mar. 2008).

Cartão-postal
Ed. de la Mission de Propagande
Brésil – Rio de Janeiro, Jardin Public
Não circulado

Figura 31
Marc Ferrez
Passeio Público
c. 1890[331]

O Campo da Aclamação foi outro espaço público a receber investimentos vultosos nas reformas de seu parque. O homem contratado para tal foi o paisagista francês Auguste François Marie Glaziou. O objetivo era reformular os parques concebidos pelo Mestre Valentim no final do século XVIII. Koseritz exagerou os gastos do governo, afirmando que haviam sido da ordem de "vários milhões" de contos "para ser, relativamente, pouco visitado"[332]. Os relatórios ministeriais indicam que o gasto total foi de 1.186.723$683[333].

Não foi possível localizar um documento contratual estabelecido entre Ferrez e membros do governo, ou diretamente com Glaziou, que

---

[331] Esta fotografia foi publicada em FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 66-67. Coleção Gilberto Ferrez.
[332] KOSERITZ, op. cit., p. 44.
[333] Relatório do Ministério dos Negócios do Império. Ministro Manoel Pinto de Souza Dantas. 1881-A. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882. p. 154-155.

comprovem o pedido de registro fotográfico das obras realizadas. No entanto, as doze tomadas feitas por Ferrez dos principais pontos do parque agrupadas em um grande suporte de 58 por 95 centímetros com o nome do paisagista-engenheiro na parte inferior, *"A. Glaziou, Eng.ro das Obras"*[334], atestam para a contratação dos serviços fotográficos, após a conclusão da reforma em 1880.

As fotografias de Ferrez tiradas nessa ocasião foram aproveitadas pelo Barão do Rio Branco quando ele colaborou na elaboração do *Album de vues du Brésil.* O litógrafo juntou duas fotografias em uma única imagem, aumentando o ângulo da paisagem.

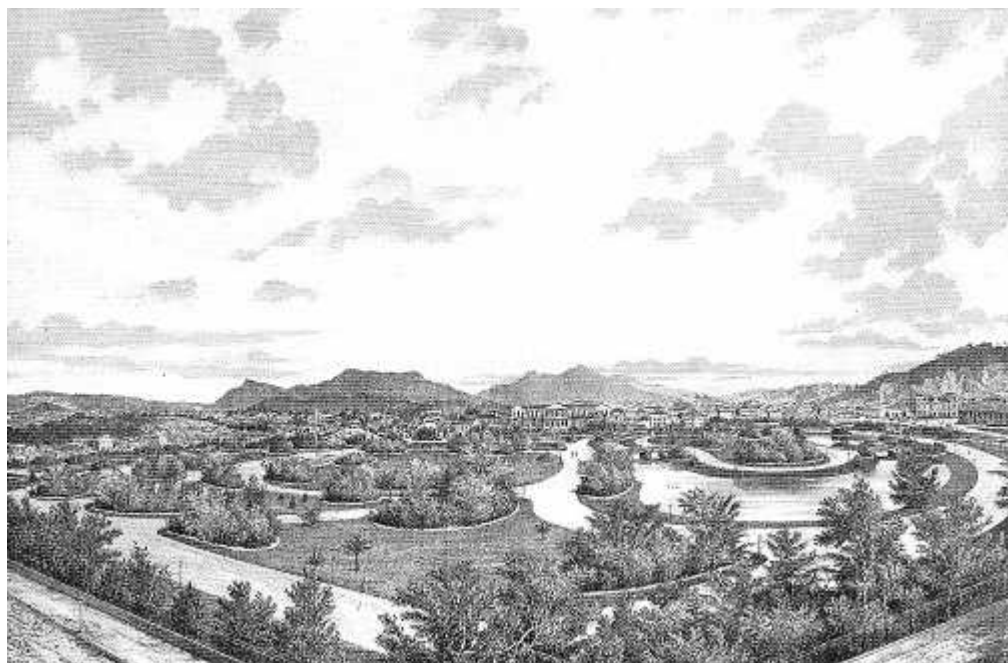



Figura 32
Parque da Aclamação
Desenhado a partir de duas fotografias de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro
Álbum de vues du Brésil

O registro e as apropriações dessas imagens apontam para um esforço governamental de construir a imagem de uma cidade na qual o poder público exercia um papel preponderante na organização do espaço urbano, reformulando-o a partir dos paradigmas europeus. Era importante que um

[334] Biblioteca Nacional. Iconografia. Fotos-Arc 1.5 (3).

grande número de pessoas de diversas regiões do país e do exterior pudesse ter acesso através da imagem fotográfica das melhorias executadas.

Para aqueles que só conheciam a cidade através de relatos de memorialistas e viajantes, e também para os habitantes do Rio de Janeiro, o novo Campo da Aclamação representava ainda uma ruptura com uma tradição popular, que, da década de 1860 em diante ganhara conotações pejorativas, associadas ao atraso e vista como entrave ao progresso material e moral da cidade.

O Campo da Aclamação foi por algumas décadas palco da festa mais popular da cidade, a do Divino Espírito Santo, como mostra o estudo de Martha Abreu[335]. Entrecruzando fontes literárias e documentos como os requerimentos enviados por populares à Câmara Municipal, a autora traça um histórico daquele espaço, encontrando na chegada da Família Real a importância do lugar como local público transitável. Anteriormente, os pântanos e charcos dominavam o cenário e a partir de 1808, 1809 aquela área passou a ser cercada e a sofrer aterramentos. Mesmo assim, as reclamações de leitores do *Diário do Rio de Janeiro* atestam que ainda durante bastante tempo o campo foi visto como depósito de lixo, excrementos e ponto de encontro de meretrizes e capoeiras.

Não obstante, entre 1830 e 1855, o espaço serviu de palco às sucessivas comemorações da festa do Divino, marcando a confraternização entre diferentes setores da população: escravos, forros, imigrantes e pobres de todas as profissões até intelectuais e famílias mais abastadas. Essas classes freqüentavam o local na época dos festejos, tanto como público, quanto no papel de comerciantes temporários que armavam barracas oferecendo os mais variados produtos desde bebidas até diversões como os teatros, jogos e os cosmoramas. O campo tornava-se nessas ocasiões, uma feira com muitas ofertas de produtos e entretenimento. O grande afluxo de indivíduos e famílias também ocorria em função dos fogos de artifício, a atração mais apreciada da festa. O nome Aclamação surgira com as comemorações do início do reinado de D. Pedro I e, posteriormente, como homenagem a maioridade de D. Pedro II; com intervalos para a utilização

---

[335] ABREU, M., *O Império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

dos nomes Campo de Honra durante o período Regencial, em virtude da Abdicação e Campo de Marte, nas comemorações do fim da Guerra do Paraguai.

A popularidade dos festejos que a amplitude do Campo era capaz de acomodar acabou por dar tanto ao evento como ao local as conotações que o distanciavam dos preceitos religiosos que pretendiam evocar. Nos indeferimentos da Câmara Municipal diante dos pedidos de licença para a montagem de barracas, os argumentos utilizados pelas autoridades eram que as mesmas propiciavam reuniões de classes perigosas, transformavam-se em palco para as brigas e desordens, contribuíam para a ociosidade dos escravos, provocavam barulho e confusão até altas horas da noite.

Diante de uma elite cuja preocupação era europeizar o ambiente urbano, os costumes dos populares acabavam por contribuir para uma imagem de atraso arraigado às tradições coloniais. Abreu mostra como as medidas coercitivas da Polícia e da Câmara Municipal contribuíram para a perda de força dos festejos, aliada a outros relevantes fatores como a demolição da Igreja de Santana, para a construção da estação da Estrada de Ferro D. Pedro II, inaugurada em 1858.

Depois do surgimento da estação de trem as comemorações do Divino e a irmandade que as organizavam perderam o prestígio anterior. As obras encomendadas a Glaziou deram ao local um aspecto totalmente diferente. Tanto a Estação do trem quanto os jardins do campo tornaram-se simbólicos para a cidade e para o país. Ferrez que acompanhava as construções e melhoramentos executados incluiu as duas novidades em sua coleção de imagens. Como a importância desses locais não foi efêmera, o fotógrafo pôde mais tarde incluí-los nas séries de cartões-postais, com destaque para o colorido acrescentado ao postal da Estação Central, imprimindo-lhe um caráter de refinamento. O remetente da mensagem contida no cartão faz questão de destacar que enviava três "*cartes-vues en couleurs*". Na figura 33 a nitidez da fotografia permite que os detalhes do cotidiano sejam identificados: os bondes puxados por burros saiam lotados da estação, a população que usava o transporte era majoritariamente masculina e bem trajada, sempre nos moldes dos países de clima temperado. Ainda assim a

presença das mulheres pode ser percebida. Os engraxates estavam a postos e ofereciam seus serviços aos passageiros da movimentada estação.

Figura 33
Marc Ferrez
Estrada de ferro Central do Brasil, c. 1880
Coleção Gilberto Ferrez
IMS
007A5P3F03-25

Figura 34
Cartão-postal
Marc Ferrez
Gare du Chemin de fer Central
Rio de Janeiro, circulado em: 21 mai. 1904, Coleção Elisyo Belchior

Figura 35[336]
Cartão-postal
Marc Ferrez
Gare du Chemin de fer Central, Rio de Janeiro, não circulado

---

[336] A fotografia que originou esse cartão está publicada em *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 169. Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, c. 1899. Negativo original em vidro.

As fotografias de Ferrez do Campo de Santana reformado afirmam o momento de ruptura com o passado de tradições populares e mostram a vitória do projeto civilizador. O povo é completamente dispensado do cenário. Naquela paisagem o que passava a ter importância era o asseio, a ordem e o arejamento proporcionado pela bem cuidada vegetação, elementos que contribuiriam para uma imagem saudável da cidade. Não há dúvidas sobre a importância da documentação dessa transformação do espaço e de sua divulgação através da fotografia.

Figura 36
Marc Ferrez
Campo de Sant Ana
c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez

Figura 37
Marc Ferrez
Campo de Sant Ana
c. 1885, Coleção Gilberto Ferrez

Figura 38
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Parque da Republica

Nas fotografias e postais dos parques e jardins pode-se observar o quanto era importante mostrar o trabalho humano no cultivo da natureza. Seguindo a mesma lógica, as imagens que retratam os morros mais visíveis do Rio também incluem em destaque as conquistas do homem sobre o espaço natural.

O cume do Corcovado aparece na listagem de Berger com duas legendas: "*Chemin du Corcovado*" e "*Le Corcovado de la 'Rua S. Clemente'*".

Figura 39
Cartão-postal
Marc Ferrez
Corcovado visto da R. S. Clemente
Rio de Janeiro

Encontramos ainda um postal circulado em 1901 que traz a legenda "*Sommet du Corcovado*". Nele, Ferrez mostra um dos principais picos da cidade, não no aspecto de sua imponência natural, mas sob a ótica do acesso propiciado pela estrada de ferro que levava os visitantes a um mirante construído na parte mais alta da montanha.

Em 1883 Koseritz observa: "Sim, no Rio tem-se coragem e constrói-se uma estrada de ferro até o pico do Corcovado na previsão de se transportar

600 passageiros por dia para o ar puro do alto."[337] Para os que acompanharam essa construção tratava-se não só de domesticar um caminho selvagem tornando-o transitável a fim de facilitar a apreciação de uma vista magnífica, mas contribuía-se também para uma questão que envolvia a saúde pública. A obra tornaria possível que um grande número de pessoas pudesse deixar temporariamente o ar viciado do centro da cidade. A data escrita no cartão-postal editado por Ferrez mostra que a construção manteve a sua importância simbólica ao longo das décadas que se passaram após a inauguração.

[337] KOSERITZ, op. cit., p. 174.

Figura 40
Cartão-postal
Marc Ferrez
Sommet du Corcovado
Rio de Janeiro
Circulado em 16 dez. 1901

Durante muito tempo, o morro que marcou ainda mais do que o Corcovado a fisionomia da cidade foi o Pão de Açúcar. A sua localização na entrada da Baía de Guanabara tornava impossível que aos que aportavam na cidade não notá-lo, como mostram trechos de relatos dos viajantes analisados no capítulo um.

Figura 41
Cartão-postal
Entrée de Rio de Janeiro
Marc Ferrez
Não Circulado.

Muito antes da construção do bondinho que leva passageiros do morro da Urca para o do Pão de Açúcar por meio de cabos teleféricos, os habitantes da cidade e visitantes estrangeiros especulavam sobre as possíveis maneiras de conquistar aquele morro. Quando Koseritz fala sobre o caminho de ferro do Corcovado ele acrescenta: “Pretende-se mesmo fazer um

elevador para o Pão de Açúcar".[338] Já a sagaz mente de Agostini forneceu uma previsão fantástica.

Figura 42
Revista Illustrada
Rio de Janeiro
Ano 7, número 303, 1882, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

338 KOSERITZ, op.cit., p. 174.

Para Agostini, depois da hipotética construção, o Rio se tornaria “a cidade das maravilhas”. Tanto o relato de Koseritz quanto a ilustração e comentário de Agostini apontam para idéias que aos poucos se fixam no imaginário coletivo.

Em 1912 foi inaugurado o caminho aéreo do Pão de Açúcar, cuja idealização é atribuída a Augusto Ferreira Ramos, engenheiro que coordenou a Exposição Nacional de 1908. Durante o evento que aconteceu na Praia Vermelha, Ramos teve a idéia de instalar um teleférico ligando os morros da Urca ao Pão de Açúcar.

O empreendimento foi bem sucedido e acrescentou à paisagem natural o toque do engenho humano. Marc Ferrez não só fotografou o caminho aéreo, mas o fez em autocromo, uma técnica de fotografia em cores recente e cara, importada por Ferrez da França.

O surgimento do *Autocrhome* em 1907, segundo Michel Frizot, causou grande alvoroço nos círculos fotográficos. Em jornais como *L'illustration* lia-se “the old and cold interpretation in black and white will soon be of only secondary interest”[339]. Rapidamente grandes fotógrafos franceses começaram a usar o autocromo e a exibir seus trabalhos. No entanto, de acordo com Frizot, o processo permaneceu mais ou menos confinado è Europa, particularmente à França devido ao alto custo e ao maior risco de insucesso se comparado com a fotografia em preto e branco. Além do mais, o autocromo era uma imagem única somente vista como uma transparência, não sendo possível transferi-la para o papel[340].

O autocromo do Pão de Açúcar mostra que Marc Ferrez não se intimidou com as dificuldades características do processo. Adiante, veremos que a fotografia em cores foi objeto de suas experiências fotográficas nos últimos anos de vida.

O caminho aéreo do Pão de Açúcar passou a figurar também nos cartões postais editados por Ferrez & Filhos, imagens que infelizmente não conseguimos localizar[341].

---

[339] Apud. FRIZOT, M., op. cit, p. 423. “A velha e fria interpretação em preto e branco logo despertará apenas interesse secundário.”

[340] Ibid. p. 423.

[341] Berger localizou os postais na Coleção Gilberto Ferrez. No entanto, não foi possível encontrá-los do Instituto Moreira Salles. Tampouco em outras instituições públicas, nem nos

Para os contemporâneos, o Caminho Aéreo era um feito extraordinário. A cidade ganhava com isso mais motivos para ser comentada, fotografada e conhecida. As cores na imagem abaixo davam mais um tom de modernidade. As invenções e tecnologias se sucediam e surpreendiam a maioria dos que as recebiam. Para um homem perspicaz como Ferrez era importante conhecer e experimentar as recém inventadas técnicas e através delas registrar as também recentes invenções incorporadas ao espaço da cidade. As transformações foram tamanhas e o espírito empreendedor de Ferrez tão forte, que tornaram impossível ao fotógrafo não expandir seus negócios.

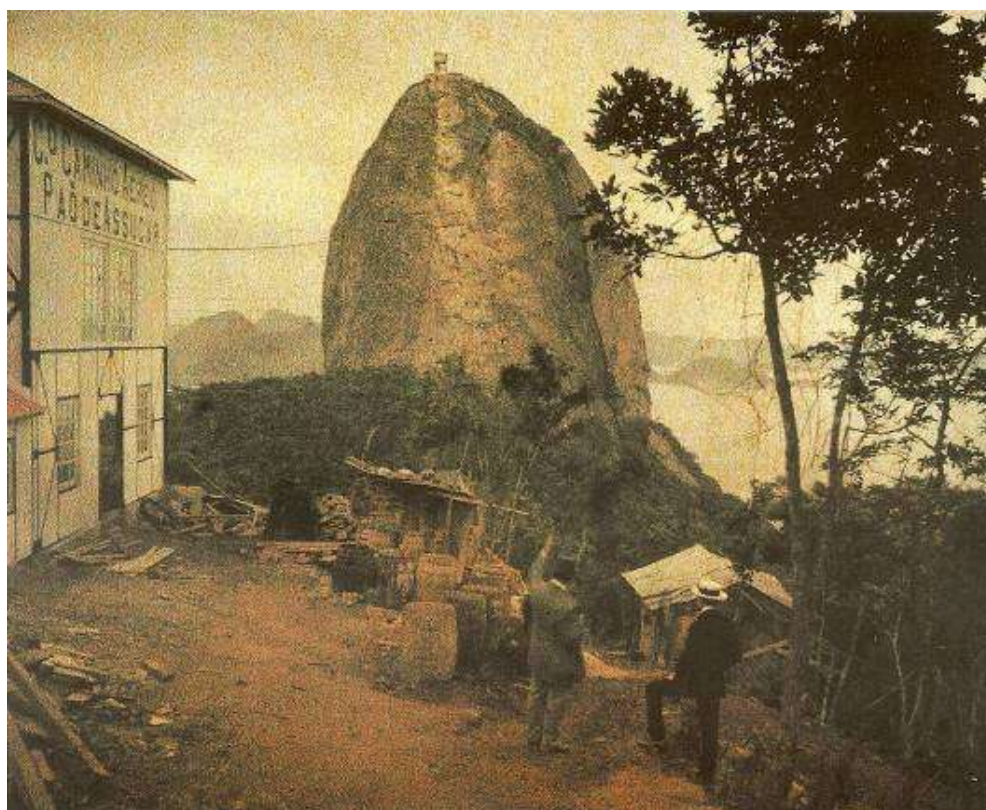



Figura 43
Autocromo
Marc Ferrez
Caminho Aéreo do Pão de Açúcar
Rio de Janeiro, c. 1915
IMS

leilões de antiguidades, em sites especializados em venda de postais antigos, e na coleção de Elisyo Belchior.

4.3.
O passado e o futuro

Imagens como as do caminho aéreo do Pão de Açúcar mostram que Ferrez estava atento às principais transformações ocorridas na cidade, antecipando-se aos contemporâneos para exibi-las e colocá-las rapidamente em circulação. Entre aproximadamente 1905 e 1914[342] o estabelecimento de Marc Ferrez editou uma série de cartões-postais numerada sequencialmente de 1 a 193. Essa listagem pode ser encontrada na obra de Paulo Berger. O pesquisador aponta uma pausa na seqüência uma vez que a maneira como o endereço que aparecia impresso nos cartões teve a grafia alterada. Do número 1 ao número 109 o endereço que aparece é escrito em francês *"Photographie Marc Ferrez, 96 R. S. José"*. Do número 110 a 193 *"Photographia Marc Ferrez, Rua S. José N. 96"*. Nem todos os postais numerados por Ferrez foram localizados por Berger, ou seja, pela numeração dada por Marc Ferrez é possível saber que a série ia até pelo menos o número 193, mas muitos dos números da seqüência se perderam com o tempo. Nos postais localizados podemos perceber nuances temáticas em relação à *série 1*.

Desde a queda da monarquia, o governo republicano trabalhava para construir uma nova identidade para a nação, sintetizada na parte da divisa positivista reproduzida na bandeira brasileira modificada pelo novo regime[343]. A construção da Avenida Central foi um marco na história da cidade que deveria ter o potencial de sua capitalidade[344] aumentado. Para as elites governantes era preciso que o Rio fosse muito mais do que a sede político-administrativa do país.

Margarida de Souza Neves no texto *Brasil, acertai vossos ponteiros*[345] discute o termo *capitalidade* de maneira que ele não seja empregado como uma noção, mas como um conceito. Para a historiadora a definição de uma

---

[342] Datas verificadas em cartões remetidos.
[343] CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. HEIZER, A. e NEVES, M. S. *A ordem é o progresso. O Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1991.
[344] NEVES, M. S. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 1991
[345] Id. Ibid.

cidade como capital é uma “construção datada, e, portanto, de caráter eminentemente histórico e historicizável”[346]. Assim, essa forma urbana tipicamente moderna, a cidade-capital, é uma representação monumental do que denomina a ideologia do poder[347]. As construções, ruas e praças do Rio de Janeiro reformuladas pelos republicanos fazem parte de um projeto de alargar a representação da cidade como nação. E esse projeto poderia e deveria ser difundido em imagens.

As séries postais com foco nos pontos mais simbólicos do Rio postas em circulação por Ferrez eram um excelente meio de difusão, que tinha ainda a vantagem de se apresentar como uma novidade do tempo. Não só o formato da imagem como suporte para a correspondência era novo, mas as imagens que Ferrez incorporava a sua antiga seleção também eram renovadas com tomadas de cada construção importante erguida. Dessa forma, muitos dos prédios da Avenida Central eram incorporados às séries postais conforme ficavam prontos. Circulados por volta de 1908 há postais do edifício do Lloyd Brasileiro, do prédio Theodor Wille & Cia., do Palácio Monroe, do Teatro Municipal, da Caixa de Amortização, da Biblioteca Nacional e ainda algumas vistas gerais da Avenida, sendo o cartão-postal número 1 da série legendado “Rio-Avenida Central”.

[346] Ibid. p.57.
[347] Argan, G. C. Apud. NEVES, op. cit. p. 58.

Figura 44
Cartão-postal
Marc Ferrez
1 – Rio - Avenida Central
Circulado em: 26 set. 1917
Coleção Elisyo Belchior

Figura 45
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Avenida Central: prédio Lloyd Brasileiro
Datado pelo remetente: 7 mar. 1909
Coleção Elisyo Belchior

Figura 46
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Palácio Monroe (número 181)
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

No postal abaixo (figura 47) se percebe a pressa com que as imagens eram postas em circulação: muitos dos prédios ainda estavam em construção e os seus andaimes e trabalhadores podem ser rapidamente visualizados. A exclusividade do uso da imagem não era uma marca do fotógrafo. Não se sabe sob quais condições, mas Ferrez cedia muitas de suas fotografias para outros editores não constituindo hábito entre estes dar crédito aos fotógrafos, o que torna difícil determinar a autoria de muitas fotos editadas em postais do período. No entanto, há exceções como o postal da *Maison Chic*, no qual foi impresso: "*cliché Marc Ferrez*" (figura 48).

Figura 47
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Avenida Central
Datado pelo remetente: 18 fev. 1906
Carimbo dos correios ilegível
Coleção Elisyo Belchior

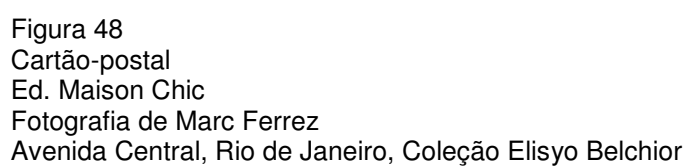
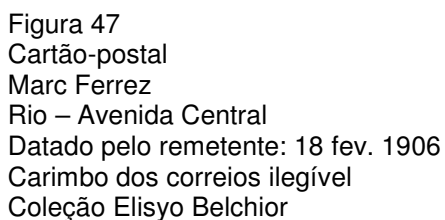
Figura 48
Cartão-postal
Ed. Maison Chic
Fotografia de Marc Ferrez
Avenida Central, Rio de Janeiro, Coleção Elisyo Belchior

Detalhe ampliado da figura 48

Figura 49
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Avenida Central
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 50
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Avenida Central
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 51
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Avenida Central (início)
Datado pelo remetente 22 dez. 1908
Coleção Elisyo Belchior

Figura 52
Cartão-postal
Marc Ferrez & Filhos
Rio de Janeiro – Avenida Central: Theatro Municipal
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 53
Cartão-postal
Rio de Janeiro – Caixa de Amortização
Marc Ferrez
Coleção Klerman Wanderlay Lopes

Figura 54
Marc Ferrez
Caixa de Amortização
Rio de Janeiro
Coleção Gilberto Ferrez
Instituto Moreira Salles
007A5P3F13-19

Esses postais reforçam a convicção de que uma das características mais fortes do trabalho de Marc Ferrez foi acompanhar a evolução urbana da cidade, tanto por um esforço infatigável de tê-la registrada em coleções disponíveis para a clientela quanto por obediência a encomendas específicas. Obras posteriores inauguradas pelo governo como os novos cais e a Avenida Beira-Mar também eram retratados e editados em cartões-postais.

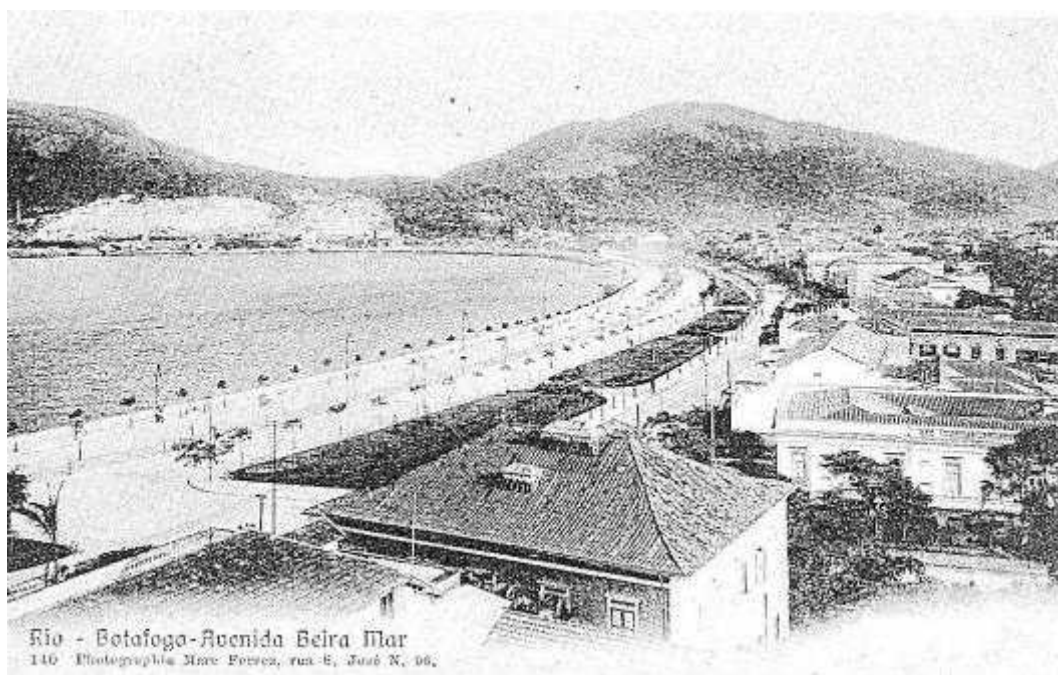



Figura 55
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio - Botafogo - Avenida Beira Mar
Rio de Janeiro

Figura 56
Marc Ferrez & Filhos
Rio de Janeiro- Enseada de Botafogo
Não circulado

As novas avenidas e edifícios compunham conjuntos postais com cenas bucólicas e retratos pitorescos. Locais como a Ilha d'Água e a Ilha de Paquetá situadas na Baía de Guanabara pareciam resistir ao estilo de vida dinâmico e moderno proposto em imagens como as tomadas das recém inauguradas Avenida Central e Beira Mar. Até meados do século XX a Ilha d'Água manteve as funções de balneário e ilha de pesca. Na mensagem que pode ser lida no postal que se segue o remetente afirma que a ilha era procurada para esses fins. Ironicamente a partir da década de 1960 passou a ser sede de um terminal de carga e descarga de combustíveis perdendo completamente a função de referência idílica como vemos nas imagens de Ferrez, figuras 57 e 58.

Já a ilha de Paquetá resistiu por mais tempo. O lugar incorpora de tal forma o adjetivo pitoresco que o *Dicionário Aurélio* a utiliza como exemplo para o verbete, com uma citação do texto de Vivaldo Coaracy: "Pela beleza natural, pelo pitoresco da paisagem, pela salubridade do clima... Paquetá sempre exerceu poderosa atração sobre os espíritos sensíveis a essas influências."[348]

---

[348] *Dicionário Aurélio.* p. 1.341.

Figura 57
Cartão-postal
Marc Ferrez
Ilha d’Água
Rio de Janeiro
Circulado em: 09-01-1905

Figura 58
Cartão-postal
Marc Ferrez
Ilha d’Agua, Rio de Janeiro

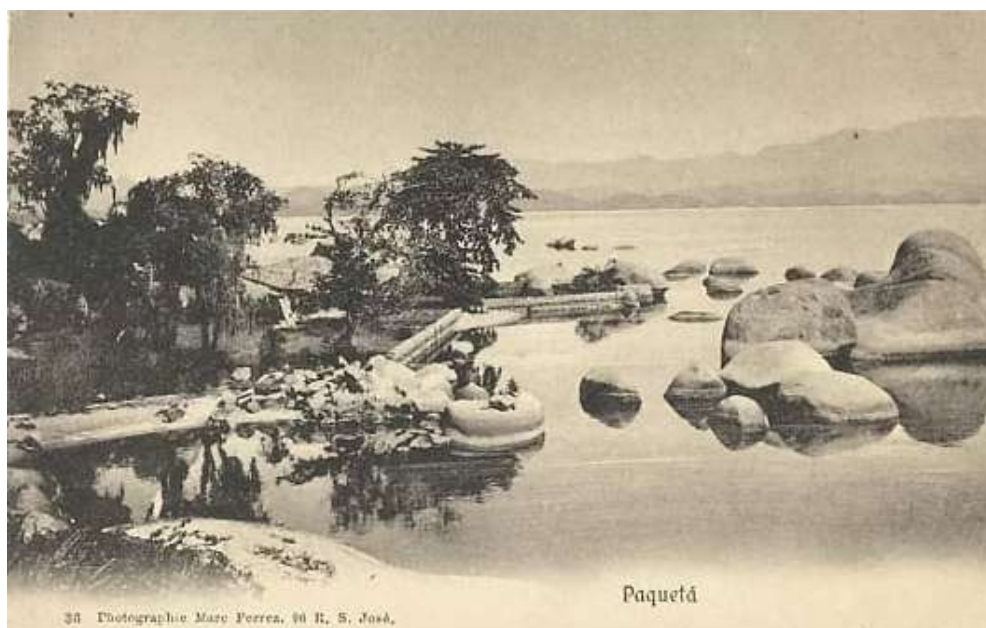



Figura 59
Cartão-postal
Marc Ferrez
Paquetá
Não circulado

Os vendedores ambulantes de produtos como galinhas, cebolas, doces, frutas e vassouras que figuram em diversos postais de Ferrez traziam para as séries um aspecto de rusticidade que parecia ir na contramão do progresso. Talvez por isso mesmo despertassem interesse especialmente de um público estrangeiro e desacostumado com os tipos urbanos que, para eles, faziam parte do passado.

Figura 60
Cartão-postal, Marc Ferrez, Rio - Vendedores ambulantes, Rio de Janeiro

Figura 61
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendeurs Ambulants

Figura 62
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendeurs ambulants
Coleção Antônio Marcelino

4.4.
Perspectivas

Os cartões-postais propiciaram uma circulação incrível para as imagens fotográficas, mas não foram suficientes como fonte de renda e tampouco preencheram as aspirações de um espírito empreendedor como o de Ferrez. Ao mesmo tempo, a definição de Marc Ferrez como fotógrafo foi perdendo força com o tempo.

O século XX avançava envolto em uma atmosfera otimista de um futuro cheio de promessas para a cidade, *capital irradiante*[349], que buscava um desenvolvimento repentino. Ao passo que o espaço urbano sofria modificações, Ferrez as registrava com as suas objetivas e as lançava no mercado de imagens. Mas o mundo das imagens, nesse período em que o tempo parecia correr acelerado, também sofreu transformações que viriam a alterar profundamente a cultura visual.

A disseminação da fotografia amadora no Brasil pode ser analisada a partir dos anúncios nos periódicos das primeiras décadas do século XX. Neles prometia-se que não era preciso experiência alguma para fotografar. A "*galeria portátil de cartões-postais*" prometia fotografias em um minuto, tiradas diretamente sobre os cartões-postais sem o emprego de chapas, películas, negativos ou câmeras obscuras[350]. Outra chamada dizia: "Por que não é V. E.cia. Photógrapho Amador? (...) Tudo diante dos olhos é motivo interessante para o amador, depende só de uma boa máquina, e qual será ela? A Ernemann (...)".[351] Diversas empresas contribuíam simultaneamente para a consolidação da fotografia amadora, mas uma delas teve maior êxito.

As experiências de George Eastman Kodak tiveram início no final da década de 1870 enquanto ele planejava uma viagem a São Domingo, para onde levaria uma câmera a fim de registrar as paisagens locais. Logo ele se deu conta de que o equipamento necessário era pesado e complicado demais e envolvia não só o transporte de toda aquela carga, mas o trabalho delicado

---

[349] A expressão é título do capítulo de Nicolau Sevcenko. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: *História da Vida Privada no Brasil, volume 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 513-619.
[350] *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano IX, 1 jan. 1915. Ver anexo J.
[351] *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano IX, 1 jan. 1915. Ver anexo L.

de revelação das chapas úmidas. A viagem nunca aconteceu, mas Kodak tornou-se obcecado com a idéia de simplificar o processo fotográfico. Em meados de 1880 ele já tinha inventado a fórmula da chapa seca e patenteado uma máquina para o preparo um grande número de chapas com o objetivo de vendê-las a outros fotógrafos. Durante anos, entre sucessos e fracassos, Kodak trabalhou com o pensamento de tornar a câmera tão conveniente quanto um lápis, fazendo dela um objeto da vida diária[352]. Novas experiências se desdobraram tendo como resultados um filme mais sensível e flexível em substituição às chapas de vidro. Em 1888 Kodak introduziu uma câmera portátil com o slogan *"you press the button, we do the rest"*[353], apresentando uma nova maneira de fotografar. O sucesso foi mundial. Em cartas que analisaremos adiante Ferrez observa o surto de fotógrafos amadores que passaram a viajar com suas câmeras batendo incontáveis chapas. O investimento em propaganda era uma parte importante do negócio. Nos jornais brasileiros encontram-se anúncios da empresa desde o início da década de 20. Eles ocupavam uma página inteira do periódico juntando um texto a uma imagem fotográfica. Com *slogans* como "*Leve uma Kodak comsigo* [sic]*"* a empresa procurava persuadir os leitores de que qualquer pessoa podia se tornar um fotógrafo.

[352] Esta é a versão contada no site da empresa Kodak. Disponível em: http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/eastmanTheMan.shtml. Acesso em 20 ago. 2007.

[353] Você aperta o botão, nós fazemos o resto.

Figura 63
Anúncio da Kodak
Illustração Brasileira
1921
Fundação da Casa Rui Barbosa
Notação 87-01[354]

Enquanto as invenções patenteadas pela Kodak eram incorporadas ao fazer fotográfico no mundo inteiro, outra descoberta teve um desdobramento extraordinário. Em 1895 os irmãos engenheiros Auguste e Louis Lumière, filhos do fotógrafo e fabricante de películas fotográficas Antoine Lumière, realizaram a primeira projeção pública do cinematógrafo. A procedência francesa desta invenção deixou Ferrez à vontade para conhecê-la e explorá-la. A afinidade com o cinematógrafo tomou conta também dos filhos de Ferrez. Aos poucos, o pai deixou de se definir e de trabalhar como um fotógrafo para se dedicar aos negócios da nascente indústria.

Nos recibos de pagamentos de impostos à Prefeitura do Distrito Federal a mudança de definição da ocupação profissional de Ferrez como fotógrafo para outras denominações pode ser percebida. No ano de 1900

[354] Ver também *Illustração Brasileira*, n. 27, n. 28, 1922. Fundação da Casa Rui Barbosa. Notação 87-91.

Ferrez pagou à Prefeitura 64 mil réis referente ao imposto de "Photographia e productos chimicos"[355] Em 1901 Ferrez pagou oito mil réis correspondente ao imposto de "objetos de fotografia"[356], nesse mesmo ano pagou a quantia de 133 mil réis correspondente ao imposto de "photographia e 6 lettreiros"[357], em 1904 pagou 354 mil réis pelo imposto de "photographia e objectos para a photographia, uma taboleta menor de 5m e dois lettreiros menores de meio metro"[358]. Ainda em 1904 Ferrez foi definido pela última vez nesses recibos de pagamentos de impostos como "photographo" [359]. De 1905 até 1909 as guias de pagamento de impostos o definem somente como "mercador de objetos para a fotografia".

Chega a ser difícil acreditar que durante um período a atividade de comerciante de materiais fotográficos proporcionou a Ferrez maior reconhecimento público do que a atividade de fotografar, como aponta uma carta enviada a ele de Aracati em 1912. O remetente dirige-se ao "Ilustríssimo Senhor Marques [sic] Ferrez" dizendo-lhe: "Tenho ouvido falar de V. Mce., como verdadeiro barateiro em material photographico..." e pede que Ferrez envie um catálogo dos produtos disponíveis assim como solicita o preço de lentes para cosmorama[360].

O trabalho como agente de cinematografia foi iniciado no ano de 1905, quando Marc Ferrez passou a ser o agente exclusivo de filmes e dos equipamentos produzidos pela empresa francesa Pathé, vendendo-os aos exibidores ambulantes e cinematógrafos que começavam a circular no país[361]. Em 1907 Ferrez e os filhos inauguram na Avenida Central o cinema Pathé, terceira sala de cinema a funcionar no Rio de Janeiro. Esse empreendimento foi realizado em sociedade com o comerciante português Arnaldo Gomes de Souza, transação que teria sido feita em sigilo uma vez

[355] AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.1.
[356] AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.6.
[357] AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.4.
[358] AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.11.
[359] AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.10.
[360] MONTEIRO, Abílio. Carta para Marc Ferrez. Aracati, 22 mai. 1912. AN, FF-MF 1.0.1.10.
[361] *Família Ferrez, novas revelações*, p. 193.

que a Pathé tinha uma cláusula contratual que impedia que seus representantes fossem também exibidores[362]. A cláusula não perdurou.

A partir de 1910 além de mercador de objetos para a fotografia as guias de recebimento de impostos passam a identificar Ferrez como "agente de cinematographia (fitas Pathé)"[363].

Os negócios relacionados ao cinema se tornaram a partir desta data o carro-chefe dos investimentos de Marc Ferrez. Foi também nesse período que ele deixou de ser o único homem à frente de seus negócios, trazendo para a firma os dois filhos Júlio e Luciano. Nos recibos de pagamentos de impostos e aluguéis a cobrança em nome de "Marc Ferrez e Filhos" tem início no ano de 1909.

Figura 64
Fotografia de Marc Ferrez
Cinema Pathé
c. 1908
Coleção Gilberto Ferrez

[362] *Fon-Fon!* Ano XVII, num.3, Rio de Janeiro, 20 jan. 1923. Ver também: *Família Ferrez, novas revelações*. p. 193

[363] AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.20.

Essa fotografia reúne elementos que enfeitiçavam os brasileiros naquele início de século. Na Avenida foi inaugurado em curto espaço de tempo tudo o que havia de mais moderno no mundo.

O cinema era, dentre as modernidades, uma das mais assustadoras e emocionantes. O progresso que chegava aos países europeus e norte-americanos vinha quase concomitantemente fundar suas bases no Brasil. Essa foi também a "bela época do cinema brasileiro"[364]. O ano de 1907 foi o primeiro ano de produção de filmes nacionais, tendo Júlio Ferrez se iniciado em trabalhos com a câmara realizando primeiramente fitas documentais para a Pathé e posteriormente filmes de ficção.[365]

Os negócios se avolumavam, a competição crescia. Ferrez e os filhos persistiam em arriscados empreendimentos. Em uma das transações os Ferrez venderam os ativos da própria empresa assim como os direitos de representação da Pathé Frères para a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), tornando-se Júlio e Luciano gerentes da Companhia[366]. No entanto, os negócios com Francisco Serrador, um dos fundadores e donos da CCB, malograram.

Para reaver os negócios com a Pathé foi preciso que Marc Ferrez fizesse uma longa viagem para a França, apesar da Guerra que se desenrolava na Europa. O filho Júlio estava na Suíça, país de origem de sua esposa e já realizava negociações e transações cinematográficas como atestam as extensas cartas que escrevia a Luciano nas quais os assuntos predominantes eram os negócios.

Durante os meses que passou na Europa Marc Ferrez escreveu regularmente para o filho Luciano. Essas cartas trazem informações sobre os complicados contratos, dívidas e negociações dos Ferrez com Francisco Serrador, diretor da CCB; Charles Pathé, co-fundador da Pathé Frères e seus subordinados Hache, Pijard, e Jannot, advogado chefe do contencioso; Achille Nevière, amigo e sócio de Ferrez em alguns negócios; Léon Gaumont, fundador da Gaumont, a primeira companhia cinematográfica do mundo, entre outros. Como os negócios de Ferrez & Filhos nesse período se

[364] Ibid. p. 193.
[365] Ibid. p. 193.
[366] Ibid. p. 194.

tratarem sempre de cinema, não convém, neste estudo, esmiuçar os detalhes da crise que trouxe preocupações a Marc, Luciano e Júlio durante meses. Mas deixando de lado os negócios cinematográficos, as cartas mostram alguns traços da personalidade de Ferrez pouco conhecidos, algumas de suas paixões, gostos e amizades.

Assim que o navio que levaria Ferrez para Lisboa apontou o nariz para o Pão de Açúcar[367] deixando para trás o Rio de Janeiro as cartas começam a ser redigidas. Rapidamente o calor da cidade havia abandonado os passageiros e o clima era realmente bom[368]. Ferrez logo encontrou um adversário de xadrez, passatempo predileto durante as viagens; mas deixavam para jogar somente à noite, o que Ferrez julgava muito chique[369]. Os jantares eram fartos e a música sempre animava o ambiente, a bordo Ferrez dava-se ao luxo de uma vida de preguiçoso[370]. A viagem correu melhor do que ele esperava, mesmo assim, ao desembarcar em Lisboa ele ficou contente por ter chegado e dar adeus ao navio.

A leitura da correspondência mostra que, profissionalmente, Ferrez era um homem batalhador, sério, empenhado, honesto e obstinado; um homem que não admitia ser enganado e que, quando afrontado, podia mostrar, pelo menos em palavras, uma faceta vingativa. "...d'ici à quelques jours nous saurons bien si Serrador cède ou ne cède pas – Il peut se flatter de nous avoir embêté et mis dans l'embarras ; ainsi ce que je pourai le faire du mal – je le farai" [371].

Afetivamente, Ferrez se comportou como um pai e avô carinhoso, companheiro e acima de tudo empenhado ao lado dos filhos nos negócios ligados ao cinema, assunto predominante nas linhas escritas por Marc Ferrez. Além da ligação forte com os filhos, ele se apresentou como um marido saudoso de sua companheira. A morte da esposa em 1914 ocorrera

---

[367] FERREZ, M. Carta para Luciano. A bordo do Frísia, 28 abr. 1915. FF-LF 2.0.1.2.1. "*...et pique le nez vers le pain de sucre...*"

[368] Ibid. *"la chaleur nous a abandonné il fait vraiment bon... "*

[369] FERREZ, M. Carta para Luciano. A bordo do Frísia, 29 abr. 1915. FF-LF 2.0.1.2.1. "*J'ai trouvé um compagnon joueur d'Echec – nous faisons notre partie seulement le soir ce qui est très chic... "*

[370] FERREZ, M., Carta para Luciano Ferrez. A bordo do Frísia, 28 abr. 1915. FF-LF 2.0.1.2.1. "*...j'ai commencé ma vie de paresseux...*".

[371] FERREZ, M., Carta para Luciano Ferrez. Vichy, 25 jun. 1915. FF-LF 2.0.1.2.16. "Daqui a alguns dias nós saberemos se Serrador cede ou não cede. Ele pode se lisonjear de nos ter aborrecido e embaraçado; assim que eu puder lhe fazer mal, eu o farei".

inesperadamente. Ao chegar à Europa Ferrez afirmou: "Juste un an, je débarquais à Rio avec ta pauvre mère. Aujord'hui je vais débarquer a Lisbonne, que d'événéments en un an!''[372]. Durante os meses que escreve a Luciano podemos acompanhar a devoção de Ferrez em fazer esculpir dois trabalhos para honrar a memória da esposa.

Ele encomendou um túmulo e um busto de Marie Léfebvre ao artista francês Félix Maurice Charpentier (1858-1924), o mesmo que esculpiu a estátua do Visconde do Rio Branco, trabalho que, durante a execução foi observado e comentado por Ferrez: "Pour Charpentier il ma montré beaucoup de travail avancé du monument de Rio Bco. Ce sera immense"[373].

Em 8 de junho Ferrez escreveu: "J'ai été hier voir Charpentier et lui ai porté tous les documents pour le buste de mamman" e continua "il se chargera de le faire fondre le restant du tombeau. Dans 2 jours j'irai traiter avec lui – il fera un croquis d'abord."[374] Poucos dias depois Ferrez relatou : "je t'ai dit aussi que j'avais commandé le buste de mamman, j'ai fait faire un dessin par le marbrier avant de commender le tombeau et savoir le prix"[375]. Cerca de um mês depois Ferrez escreve dizendo ter recebido de Charpentier os croquis do túmulo da esposa e que aguardava saber o preço da obra. Quanto ao busto, Charpentier o esperava para saber se estava bom antes de executar o trabalho em mármore[376]. Em 21 de julho Ferrez conta que o busto estava pronto para ser executado em mármore[377].

O pai fazia questão de relatar ao filho os pormenores da homenagem. "Je t'ai écrit il me semble pour m'envoyer des fonds particuliers pour payer la commande du tombeau de mamman – que n'est pas encore commencé –

---

[372] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. 10 mai. 1915. Arquivo Família Ferrez. FF-LF 2.0.1. "Há apenas um ano eu desembarcava no Rio com a sua pobre mãe, que acontecimentos em um ano!"

[373] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 8 jun. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 13-1 "Quanto a Charpentier, ele me mostrou muito do trabalho avançado do monumento de Rio Branco. Ele será imenso".

[374] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 8 jun. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 13-2 verso. "Eu fui ontem ver Charpentier e levei todos os documentos para o busto de mamãe". "ele se encarregará de fundir o restante do túmulo. Em dois dias eu tratarei com ele – ele fará um croqui antes".

[375] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 12 jun. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 15-2 verso. "Eu te disse também que eu encomendei o busto de mamãe, eu pedirei um desenho para o marmorista antes de encomendar o túmulo e de saber o preço".

[376] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. AN, FF- LF 2.0.1.2 19-2.

[377] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 21 jul. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 22-1.

et j'espere le recevoir...[378] ". Apesar dos preços caros que seriam cobrados para a realização dos trabalhos, Ferrez não hesitou: "car le tombeau va me côuter plus cher que je le pensais – on ne m'a pas donné le devis au juste mais il faut compter 6.000 le buste en plus – C'est un devoir ! "[379].

As cartas mostram também quem eram os melhores amigos de Ferrez naquela altura de sua vida. São raras as vezes em que ele esquece de mandar lembranças ao casal Imbert. No final das missivas ele dizia: "Amitiés à M. et Mme. Imbert"[380], em algumas ele acrescentava: "Amitiés à Mme. Imbert Ma. Antonia et connaissances"[381]; "Bien des amitiés À M. e Mmme. Imbert et aux amis et connaissances – Martins e consorte"[382].

Na França, Nevière se mostra um amigo fiel, embora eles tenham passado momentos delicados devido a um mau negócio feito com Serrador no Brasil. Ferrez era recebido pela família de Nevière para almoços e jantares. Quando viajou para Vichy e para a Suíça Ferrez se lembrava de levar caixas de bombons e chocolates aos familiares do amigo[383].

Além de Nevière, Ferrez tinha uma amizade de longa data com uma moradora de Paris."Ma comadre Mme Tavano est tombée malade – une hémoragie à son age ce n'est pas bon – violà 8 jours qu'elle est au lit, elle va mieux mais est faible – depuis mon retour j'y vais la voir tous les soirs..."[384]. Luzia Tavano era madrinha de batismo de Luciano, como se pode verificar na certidão da cerimônia realizada na Matriz do Santíssimo Sacramento em

[378] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 11 ago. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 42. "Eu te escrevi, me parece, para me enviares fundos particulares para pagar a encomenda do túmulo de mamãe – que ainda não foi começada – eu espero recebê-lo..."

[379] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Genebra, 31 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF2.0.1.2 31. "pois o túmulo vai me custar mais caro do que pensei, não me deram o orçamento, mas é preciso contar 6 mil o busto incluído. É um dever."

[380] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 19-2. "Cumprimentos ao Senhor e Senhora Imbert".

[381] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. AN, FF-LF 2.0.1.2 15-1. "Cumprimentos a Senhora Imbert a Ma. Antonia e conhecidos."

[382] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Vichy, 25 jun. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2.16. "Muitos cumprimentos ao Senhor e Senhora Imbert, aos amigos e conhecidos, Martin e esposa."

[383] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. FF- LF 2.0.1.2 19-2. *"...Quand je suis revenu de Genève – j'ai aporté boites de chocolat pour tous – enfants etc. De Vichy aussi boites de bonbons – fruits confits – ils aiment cela....* "

[384] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2.19.

primeiro de novembro de 1884[385]. No período em que Ferrez permaneceu em Paris ela foi uma das pessoas com a qual ele mais se importou, sempre enviando notícias ao afilhado dela: “Madame Tavano va mieux elle se lève mais n’est pas très forte”[386].

Nas cartas escritas ao filho desde a partida no navio Frísia em abril de 1915 até outubro do mesmo ano, a fotografia aparece apenas como um passatempo na vida de Ferrez. Na ida, a bordo do navio, houve um encontro com um cruzador inglês e Ferrez observa: “plus de 15 appareils kodak de toute sorte ont travaillé – j’ai calculé que on a bien tiré 100 negatives – voilá comme on dépense des plaques et pellicules – pour ma part j’en ai pris 6 dont 2 rattées d’avance – on verra à Paris”[387]. Essa observação é cabível como explicação para o esfriamento do negócio fotográfico. Ferrez não lamenta, senão pelo aspecto do desperdício. Assim como a fotografia, também ele se renovava. Sem nostalgias, Ferrez seguia em frente arriscando-se em novos empreendimentos.

A prática da fotografia ao longo da viagem aconteceu quando Ferrez esteve na Suíça. Ao se hospedar em um hotel em Les Marecottes, pequena cidade nas montanhas nos arredores de Genebra, ele fez uma “cozinha fotográfica” como definiu Júlio em uma de suas cartas para o irmão. “Aux Marecottes tout le monde se porte bien. Papa est venu ns. rejoindre et il a déjà une semaine qu’il est avec nous. Il a une bonne chambre, où il peut fait sa cuisine photo – en couleurs et déjà tiré pas mal de vues”[388]. Em outra missiva Júlio conta a Luciano: “A l’hotel il a une belle chambre et comme je

[385] Arquivo Família Ferrez, FF-LF 3.0.1.1.1.

[386] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 21 jul. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 22-1. “A senhora Tavano está melhor, ela se levanta, mas não está muito forte.”

[387] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. A bordo do Frísia, 8 mai. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 3-1. “Mais de quinze aparelhos *Kodak* de todo o tipo trabalharam- eu calculo que se tenha feito por volta de 100 negativos – eis como se desperdiça placas e película, de minha parte eu tirei 6, das quais 2 falharam – veremos em Paris.”

[388] FERREZ, J. Carta para Luciano Ferrez. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.1. 65. “Em Marecottes todos vão bem. Papai veio se juntar a nós e já faz uma semana que ele está conosco. Ele está em um bom quarto, no qual ele pode fazer sua *cuisine photo* – em cores e já tirou muitas vistas.”

connais biens le pays, je le pillote assez bien et aux bons endroits. Il fait quelques photos en couleurs" [389]

A fotografia em cores foi mais uma inovação à qual Ferrez aderiu, e não apenas temporariamente, como mostram outras cartas recebidas posteriormente por ele. Em uma delas Nevière fala do cunhado Louis "...et je ne vois pas bien votre élève en photo couleurs supporter cette température..."[390]. O próprio Ferrez relata:

> "Inable de dire que je m'en suis donné de la photo en coleur cela m'occupe – le soir je développe le travail de la journée on m'a preté 2 cavettes – j'ai acheté une lanterne életrique et avec les fils supplementaires j'ai mon installation faite – je fais mes cochoneries dans ma chambre – et n'embête personne"[391].

Infelizmente, a produção de fotografias coloridas de Ferrez é praticamente ignorada. Mesmo que tenhamos identificado essas passagens, o espaço dedicado ao assunto fotografia, nas mais de 30 cartas que escreveu ao filho entre maio e outubro de 1915, é mínimo.

O cinema tomava o seu tempo e aos negócios relacionados à sétima arte ele se fazia devoto. Dedicava-se com afinco para resolver os impasses, quitar dívidas, garantir a continuidade e exclusividade da representação dos filmes Pathé. Os obstáculos não o faziam desistir: Ferrez era persistente. Dizia ao filho frases encorajadoras que mostram a disposição de Marc para o trabalho:

> "Je pense que tu auras dû comprendre, que – Serrador ne se décidant pas – il faudra pour avoir la réprésentation faire un sacrifice, payer ces 64.000 qui font un mal au coeur... "[392]
>
> "Il faudra faire le sacrifice de vendre des apolices sur lesquels on perd – mais nous les rattrapperons avec le temps ces apolices (...)

---

[389] FERREZ, J. Carta para Luciano Ferrez. Genebra, 29 mai. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.1 40-1. "No hotel ele tem um belo quarto e como eu conheço bem a região, eu o conduzo bem aos bons lugares. Ele tira algumas fotos coloridas."

[390] NEVIÈRE, A. Carta para Marc Ferrez. Paris, 22 out. 1922. FF-MF 1.0.1.11 14. "E eu não vejo o seu aluno de fotografia colorida suportar essa temperatura..."

[391] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 4 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 27. "inútil dizer que eu me dediquei à fotografia a cores, isso me ocupa, à noite eu revelo o trabalho do dia, emprestaram-me duas pequenas *caves*, eu comprei uma lanterna elétrica, e com fios complementares eu tenho a minha instalação feita, eu faço as minhas porcarias dentro do meu quarto e não aborreço ninguém."

[392] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. FF-LF 2.0.1.2.19-2. "Eu penso que você deve compreender que, Serrador, não se decidindo, será preciso, para ter a representação, fazer um sacrifício, pagar os 64.ooo que fazem um mal ao coração".

> eh bien ! pour avoir du film on perdra des apolices – Vous êtes jeunes – je suis bien portant - on travaillera avec plus d'ardeur..."[393]

Além disso, investia bastante tempo assistindo as novas *fitas* nos cinemas, discutindo filmes e programas. Antes de Júlio retornar ao Rio de Janeiro em agosto de 1915, Marc conta a Luciano: "Jules fait ses visites d'adieu et je le bourre de films, pour qu'il soie au courant des dernières nouvautés."[394]

Durante a temporada na Europa, Marc Ferrez estava absorto nos negócios da empresa familiar. Quanto às observações mais globais em relação aos eventos contemporâneos, a preocupação de Ferrez era sempre ligada à guerra. Com regularidade ele enviava aos amigos e familiares notícias dos acontecimentos, artigos recortados de periódicos europeus, relações de vítimas e suas nacionalidades, previsões de continuidade dos conflitos e situação das cidades pelas quais passava.

Paris era descrita como uma cidade na qual os negócios rareavam; era triste vê-la, especialmente à noite quando tudo fechava cedo, as pessoas se recolhiam aos lares, as luzes se apagavam. Durante o dia ainda havia um pouco de movimento nos bulevares, mas depois das sete da noite ninguém saía de casa[395]. Com o passar dos dias Ferrez observa:

> "...plus que jamais on travaille pour la guerre – hommes et femmes surtout – on ne pense qu'à fabriquer des obus et des munitions – et pourtant Paris reprend peu à peu son animation dans la journée – le soir non – à 10h on boucle tout c'est d'un triste !!"[396]

Em Vichy, local para qual Ferrez foi tratar de dores nas pernas, ele observa que todos os hotéis tinham se transformados em hospitais. O *Hotel*

---

[393] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 28 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 25-1. "Será preciso fazer o sacrifício de vender as apólices sobre as quais nós perdemos – mas nós as recuperaremos com o tempo essas apólices (...) Bem! para ter filmes se perderá as apólices. Vocês são jovens, eu estou bem de saúde, trabalharemos com mais ardor..."

[394] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 5 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2.41. "Júlio faz suas visitas de despedida e eu o encho de filmes, para que esteja ao corrente das últimas novidades."

[395] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. FF- LF 2.0.1.2 19-2.

[396] FERREZ, M. Carta para Luciano. Paris 5 ago. 1915. FF-LF 2.0.1.2.41. "Mais do que nunca se trabalha para a guerra. Homens e mulheres sobretudo. Não se pensa em nada a não ser fabricar obus e munição, no entanto, Paris retoma pouco a pouco sua animação durante o dia, à noite não, às 22:00 fecha-se tudo, é triste !!"

d'Europe no qual esteve hospedado era o 74º de 95. Ferrez afirma que dava pena de ver os feridos de guerra caminhando pelos parques; a cidade estava triste, com muitas lojas fechadas e o comércio paralisado[397]. Sabia que o conflito ainda custaria a terminar; sensação compartilhada com muitos franceses, descrita em vários momentos.

> "Il faut s'attendre que la guerre va continuer, l'hiver passera certainement on se prépare – on ne fait que des obus et des canons – pour se tuer – gaz asphixant – tessons de bouteilles qui sera le plus cruel – arrosage acide sulfurique – pétrole inflamé – Voilà la guerre moderne !!!".[398]

> "On est fatigué de la guerre, et l'on prévoit qu'elle durera encore longtemps – on n'avance pas du tout ".[399]

Os períodos passados na Suíça dão outro tom aos relatos de Ferrez. Ali, distante dos negócios e menos próximo da guerra, Ferrez desfrutava de uma paz de espírito que não tinha em Paris. Os momentos de lazer são relatados ao filho:

> "Le pays me plait au possible parce que de n'importe quel côté qu'on aille il y a des points de vues ravissants et pittoresques – mais il faut marcher (...) Conclusion je suis enchanté de l'endroit et comme villegiature c'est le rêve – pour celui comme moi qui aime la nature."[400]

Em um plano geral, os motivos comerciais da viagem à Europa, o clima tenso provocado pela guerra e as breves aventuras exploratórias na Suíça desligaram completamente o pensamento de Ferrez em relação ao Rio de Janeiro. Da cidade, naquele momento, só lhe interessavam as pessoas amigas e os negócios. O orgulho e as preocupações com a terra natal podem

---

[397] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Vichy, 25 jun. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 .16.

[398] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 19-1. "é preciso esperar que a guerra vai continuar o inverno passará certamente se preparam, não se faz senão projéteis e canhões, para se matar, gás asfixiante, cacos de garrafas que é o mais cruel, chuva de ácido sulfúrico, petróleo inflamado, eis a guerra moderna!!!"

[399] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 16 jul. 1915. FF-LF 2.0.1.2 20-1. "Estão cansados da guerra, prevê-se que ela durará ainda muito tempo, não se avança nada."

[400] FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Les Marecottes, 12 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 28. "O país me agrada o máximo possível, pois não importa de que lado se vá encontra-se pontos de vista encantadores e pitorescos, mas é preciso caminhar (...) Conclusão eu estou encantado com os lugares e como lugar de férias é o sonho, para aqueles que, como eu, amam a natureza."

ser avaliados anos depois, precisamente em 1922, quando Ferrez encontrava-se restabelecido no Rio.

No final do ano de 1922 Nevière escreveu diversas cartas a Ferrez, nas quais agradecia todos os detalhes, muito interessantes, que ele fornecera da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Nevière agradecia também as informações mandadas por Ferrez sobre a demolição do Morro do Castelo:

> "Très interessants, tous ces détails que vous me donnez sur la demolition du Castello, c'est um travail magnifique qui, lorsqu'il será terminé, amènerez une période de prosperité splendide à cette extraordinaire ville de Rio de Janeiro qui est devenue une des plus belle du monde sans aucune doute"[401].

> "C'est um bon travail qu'ont entrepris les Americains et pour l'avenir de Rio la disparition de cette montagne du mal placée, qui empaichait l'air de la mer de penêtrer franchement, será une chose admirable"[402].

A idade avançada deixou Marc Ferrez fora de ação para registrar com as suas câmeras os dois eventos descritos ao amigo. Coube aos descendentes a continuidade de uma produção imagética que reforçava a posição do pai, engajado durante grande parte da vida em produzir uma memória material da cidade. Tanto a Exposição do Centenário da Independência quanto o desmonte do Morro do Castelo foram cuidadosamente fotografados por Júlio e Luciano. O objetivo dos filhos, no entanto, era de cunho do interesse pessoal e não do comercial. Assim, essas fotografias permaneceram por muito tempo na coleção da própria família, vindo ao conhecimento público somente no ano de 2008[403].

As últimas cartas enviadas por Nevière chegaram ao endereço de Marc Ferrez após a sua morte no dia 12 de janeiro de 1923. Ferrez manteve-se

---

[401] NEVIÈRE, A. Carta para Marc Ferrez. Paris, 3 nov. 1922. FF-MF 1.0.1.11 15. "Muito interessantes todos esses detalhes que o senhor me dá sobre a demolição do Castelo, é um trabalho magnífico que, uma vez terminado, trará um período de prosperidade esplêndido a esta extraordinária cidade do Rio de Janeiro que se tornou uma das mais belas do mundo sem dúvida alguma".

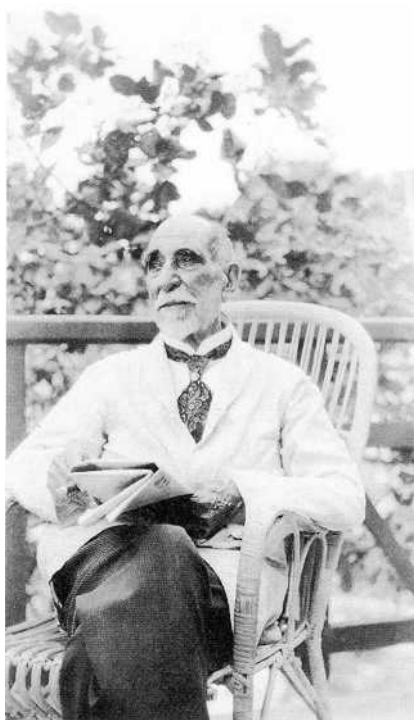
[402] NEVIÈRE, A. Carta para Marc Ferrez. Paris, 22 nov. 1922. AN, FF-MF 1.0.1.11-17. É um bom trabalho o que os americanos fizeram para que o Rio alcance a destruição dessa montanha do mal [sic] localizada que impede o ar do mar de penetrar realmente, será uma coisa admirável.

[403] A faceta de fotógrafo dos filhos de Ferrez foi apresentada ao público em exposição inaugurada em fevereiro de 2008 no Centro Cultural do Banco do Brasil. Ver a referência do catálogo na bibliografia.

atento e entusiasmado com as transformações que a cidade sofria até os dias que antecederam a sua morte; agradava-lhe a idéia de que a cidade recebesse investimentos, que fosse palco de eventos prestigiados. Percebe-se através das respostas do amigo, a satisfação com que Ferrez narrava os acontecimentos importantes para a cidade.

Uma das revistas mais influentes da cidade na época, a *Fon-Fon!* noticiou o falecimento de Ferrez. O artigo traz uma pequena trajetória, na qual são destacados fatos como a vinda dos irmãos franceses Zeferino e Marc (sênior) Ferrez para o Rio; o envio dos filhos de Zeferino para estudo na França, o falecimento dele e de sua esposa quando Marc ainda era ainda um menino; a vivência dele na França entre os oito e os vinte anos de idade. É citado o prestígio que Ferrez adquiriu como fotógrafo junto a D. Pedro II e o pioneirismo no comércio de materiais fotográficos, cinematográficos e na exibição de filmes. É observado ainda que devido ao estado de saúde e idade de Marc, os filhos assumiram com competências os negócios do pai, no escritório da Rua da Quitanda, sede da Firma Marc Ferrez & Filhos, que se tornara importadora em grande escala. O retrato de Ferrez acompanha o texto, do qual destacamos as primeiras linhas:

> "A cinematographia, e muito mais do que esta a arte photographica, perderam um dos melhores elementos aqui no Rio, com o falecimento de Marc Ferrer [sic]. Finou-se na avançada idade de 80 annos, e nesses dilatados anos somente se poderá dizer que foi como que a encarnação da arte a que se dedicou. (...)"[404].

[404] Marc Ferrer [sic]. *Fon-Fon!,* ano XVII, n. 3, Rio de Janeiro, 20 jan. 1923.

Muitos outros periódicos noticiaram o falecimento de Ferrez dentre os quais: *Correio da Manhã*[405], de *O Paiz*[406], de *A Noite*[407], *A Scena Muda*[408], *La Pelicula*[409].

Neles pode-se ler manchetes como "o desaparecimento de um grande vulto da cinematografia no Brasil"[410], "Morreu o fundador de nosso cinema Pathé"[411]. A revista *A Scena Muda* o definia como um homem venerável e conceituado, "um dos mais antigos e eminentes membros da colônia francesa no Brasil" que tendo vivido quase a vida inteira no país:

> "deixou seu nome ligado às tradições do Rio de Janeiro, não somente por sua carreira comercial, que foi um exemplo de honestidade, trabalho e inteligência como pelo muito que concorreu, com seu esforço pessoal e suas iniciativas corajosas para o desenvolvimento da photografia e cinematografia"[412].

Os artigos descreviam sucintamente a carreira de Ferrez, citavam a morte precoce dos pais, a ida para Paris, o retorno ao Brasil e o primeiro

---

[405] *Correio da Manhã*, 14 jan. 1923.
[406] *O Paiz*, 14 jan. 1923.
[407] *A Noite*, 13 jan. 1923.
[408] *A Scena Muda, ano 2, n. 96,* Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.
[409] *La Pelicula*, Buenos Aires, v.7, n. 332, 2 fev. 1923
[410] *A Scena Muda, ano 2, n. 96,* Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.
[411] *A Noite*, 13 jan. 1923.
[412] *A Scena Muda, ano 2, n. 96,* Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.

emprego na Casa Leuzinger, o trabalho para a Comissão Geológica, os muitos prêmios em Exposições, e nos últimos doze anos, destaca-se que Ferrez passou a trabalhar em prol da cinematografia. Em um dos periódicos lê-se que o enterro de Marc Ferrez, realizado no cemitério São João Batista, teve "enorme acompanhamento", no qual "esteve representado todo o comércio cinematográfico carioca e a Aliança de Exibidores"[413]. O *Correio da Manhã* publicou alguns dias depois a relação das assinaturas dos presentes na Missa de Sétimo dia de Ferrez, que teve lugar na Igreja São Francisco de Paula, a lista ocupava uma coluna e meia do jornal[414]. Os filhos Júlio e Luciano guardaram as notícias sobre a morte do pai. Em uma pasta do Arquivo da Família Ferrez encontra-se esse conjunto de artigos e notas, assim como um envelope como os dizeres "notícias dos jornais sobre o falecimento do Papai" manuscrito[415].

Os filhos também guardaram as listas de assinaturas do enterro e das missas em homenagem ao pai, assim como as cartas e telegramas recebidos como os sentimentos pêsames. As cartas e telegramas mostram o quanto Ferrez era um homem querido e que, ao falecer, tinha ainda bastante prestígio. Francisco Serrador, o antigo sócio, Charles Pathé, o fotógrafo Augusto Malta, representantes e auxiliares da Paramount, Raul Pederneiras, Gaumont, o amigo Nevière, muitos periódicos e empresas ligadas ao cinema escreviam para Júlio e Luciano. Os telegramas e as cartas chegavam de toda a parte: Bahia, Ceará, São Paulo, muitas vinham da França, de diversas regiões. O jornal *O Malho* solicitava aos filhos que enviassem uma fotografia do pai, para que o jornal pudesse prestar uma "modesta homenagem ao velho batalhador cinematográfico"[416]. Marc era um homem conhecido por grandes círculos de pessoas como mostram as mensagens que diziam apenas "meus sentimentos pêsames" ou "condolências" às cartas daqueles mais próximos que se demoravam para narrar as descendentes de Ferrez a tristeza que a perda dele trazia. Algumas dessas cartas são narrativas muito emocionadas, como a de um velho amigo que conheceu Ferrez quando ele trabalhava na Casa Leuzinger, citada em outro momento

[413] *Correio da Manhã*, 14 jan. 1923.
[414] *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 20 jan. 1923.
[415] AN, FF-MF 2.4.3, entrada 2759, envelope: FF-MF 2.4.3.1.7.
[416] Telegrama para Júlio Ferrez. RJ, 13 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.4.10

desta tese. Nevière e a esposa expressaram os sentimentos, para eles, Ferrez era considerado um membro da própria família. A. Nevière o descreve não só como o melhor amigo que tinha como também o melhor dos homens. Faz questão de listar os nomes dos amigos e conhecidos de Ferrez que ele se encarregara de dar a notícia na França. Diz ele que contou também aos numerosos freqüentadores que apreciavam as maneiras afáveis e a personalidade feliz de Ferrez. A esposa de Nevière afirma que apesar da idade avançada de Marc, ninguém esperava que ele falecesse naquele momento, pois a velhice, ele a suportava muito alegremente. A família Nevière esperava inclusive um retorno de Ferrez à França em breve[417].

Marie Tellan, uma senhorita que trabalhava no *Consortium Pathé*, escreveu dizendo ter conhecido Marc por intermédio de Nevière no escritório da Pathé em 1906 e que, desde então, não houve uma vez que Ferrez tenha estado na França e não tenha ido fazer-lhe uma visita. Ela diz: "sa dispatition cause une grande peine à tous ceux qui comme moi ont su apprecier le grand couer qu'était M. Marc Ferrez"[418]. Uma senhora de nome Bravaix afirma que da última vez que Ferrez estivera em Paris, em julho de 1922, ele parecia muito bem, muito confiante no futuro, mesmo porque tinha agendado um encontro para 1924. Segundo ela, devia servir de consolo para Júlio e Luciano saber que tinham deixado o pai tão satisfeito. Ela relembra que Marc muitas vezes lhe dissera que era muito feliz, que não tinha nada a desejar, que os filhos e suas famílias faziam de tudo para deixá-lo contente e que juntos, o pai, os filhos e as famílias de ambos eram bons companheiros[419]. Uma pessoa que assinava como "votre petit ami Nevière" diz ter ficado muito triste com a notícia e apesar da idade avançada não esperava que Marc morresse, pelo contrário, esperava vê-lo em breve "dans notre chère France qu'il aimait tant"[420]. Uma senhora chamada Marguerite Monet escreve de Bordeaux.

> "Comme vous et avec vous, mes chers amis, nous le pleurons. Tous ici grands et petits on aimait bien « Papa Ferrez » et c'était une vrai joie pour nous lorsque nous le possédions. Lors de son

[417] NEVIÉRE, A. & P. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Paris, 17 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.6.
[418] TELLAN. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Paris, 20 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2. 7.
[419] BRAVAIX. Carta para Júlio e Luciano. Paris, 22 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2. 8.
[420] NEVIÈRE. Nancy, 23 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.9.

> dernier passage ici, c'est à dire quelques jours avant son départ pour Rio, nous l'avions trouvé un peu fatigué, mais il nous assurait que cela n'était rien, et nous avait promis de venir dans quelques mois faire une petit séjour dans cette France qu'il aimait tant !..."[421]

Pelos telegramas e cartas recebidos pela família, assim como pelas notas e artigos dos periódicos percebe-se a falta que a pessoa de Marc Ferrez faria. O cinema perdia. A arte fotográfica perdia. A cidade perdia. Contudo, as fotografias, os negativos originais, as litografias, fotogravuras, os cartões-postais, enfim, as formas diversas de reprodução e circulação das imagens feitas por Marc Ferrez continuaram a repercutir e contribuíram para consolidar a imagem de uma cidade que, nos anos seguintes, se firmaria como a de uma cidade diferente de todas as outras do mundo. A cidade de natureza luxuriante como a definira Ferrez foi consagrada como a cidade maravilhosa. Uma década após a morte dele a fama do Rio como tal corria o mundo[422].

Para uma idéia se tornar consensual, ela precisa de bases materiais que a fundamentem. Durante muito tempo a fotografia e os meios de reprodução da imagem fotográfica exerceram o papel de formar imaginários. As fotografias contribuíram para dar formas à abstrata imaginação social. Não foi em vão que por trás das objetivas, o olhar estudioso de Ferrez se esforçou para captar os encantos, os caprichos e o engenho humano aplicado à cidade. O esforço se traduz na obra deixada pelo fotógrafo, em cada fotografia de cada recanto do Rio, em cada postal a circular por países distantes, em livros de geografia, nos relatos de viajantes, nos livros de arquitetura. Quando uma imagem era incorporada na vida cotidiana, como no caso das cédulas, a autoria perdia a importância, mas o conteúdo de uma cidade de poucos vícios e muitas virtudes era absorvido e acomodava-se no imaginário coletivo.

A perda gradual das funções cotidianas daquelas imagens, com a tirada de circulação dos postais e das cédulas, através esgotamento de edições de

---

[421] MONET, M. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Bordeaux, 15 fev. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.13.

[422] FITZPATRICK, James A. Rio de Janeiro: City of Splendour. Travel Talks. The voice of the Globe. Photographed in Technicolor. Metro Goldwyn Mayer, 1936. 7m54s. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em 24 mar. 2008.

livros e da deterioração dos suportes de papel acabam por mudar o papel que as fotografias produzidas por Ferrez exerceram na sociedade.

Hoje, graças à preservação de muitos negativos, fotografias, postais e reproduções de imagens produzidas por Ferrez, temos nesses materiais "relíquias tangíveis" capazes de proporcionar conhecimento, levando-se em consideração que "nenhum objeto ou vestígio físico são guias autônomos para épocas remotas"[423]. Cabe aos pesquisadores o aproveitamento dos artefatos preservados e a sua incorporação como objetos de estudo da escrita da história.

[423] LOWENTHAL, D. op. cit., p. 149.

5
Conclusão

As publicações de livros com centenas de fotografias de Ferrez e artigos sobre o fotógrafo pelo neto Gilberto na década de 1980; a venda da coleção Gilberto Ferrez ao Instituto Moreira Salles, instituição com excelência em armazenamento e preservação de acervos fotográficos, capaz de realizar magníficas exposições e catálogos tanto no Brasil como no exterior; o recente e admirável trabalho de catalogação e doação do arquivo da Família Ferrez para o Arquivo Nacional, a exposição realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil com fotografias dos descendentes de Ferrez e a digitalização disponibilizada pelo site da Biblioteca Nacional de álbuns inteiros de Marc Ferrez pertencentes à Coleção Thereza Christina Maria, proporcionam uma notoriedade extraordinária para Marc Ferrez.

No entanto, são raros os estudos acadêmicos dedicados ao homem que tanto contribuiu para a circulação em larga escala de imagens da cidade do Rio de Janeiro, das quais estudamos apenas uma parte. O conjunto de imagens analisado, no entanto, permitiu concluir que para além do valor estético e acima do valor de mercado alcançado por tamanha exposição, a obra de Ferrez merece maior atenção dos pesquisadores, e, em especial, dos historiadores, e que, como artefatos culturais, podem e devem ser usados como auxiliares para a produção do conhecimento social.

Na segunda metade do século XIX, em um tempo no qual as noções de ordem e civilização eram referências obrigatórias, as imagens de Ferrez atuaram em favor da manutenção da ordem estabelecida e em prol da difusão dos valores da civilização, muito ligados também ao conceito de progresso. O cenário para a difusão desses valores tão importantes para as elites que estavam à frente da construção do Estado imperial e depois para os governantes da República era a cidade-capital, o Rio de Janeiro, cujo valor simbólico suplantava qualquer outra região do território do Império ou da República. Nas fotografias de Ferrez em seus múltiplos suportes, percebe-se que o aspecto singular da natureza da cidade era parte desse simbolismo e a força de atração que essa natureza exercia era divulgada através de imagens que acabaram por se tornar paradigmáticas. A mudança

de regime político e o fim da escravidão em nada interferiam nas paisagens naturais de Ferrez feitas antes desse período. O espetáculo natural do Rio, nas fotografias, gravuras e cartões viajavam pelos recantos do território nacional, pelos continentes, preenchiam as coleções e formavam imaginários de uma cidade que representava toda uma nação.

A difusão de fotografias que tinham o trabalho dos negros escravizados como principal temática de certa forma também contribuíam para difundir a noção de ordem, durante o reinado de D. Pedro II. O sistema era organizado pelo pilar da escravidão, e o trabalho dos negros, como os grupos políticos predominantes acreditavam, era fundamental para a manutenção de um país agrícola, de dimensões tão grandes, e com escassa população. Assim, mesmo que o regime já fosse condenado pelas potências européias e pelos americanos do norte, as fotografias dos grupos de escravos rurais continuaram a circular pelo menos até o início do século XX.

O Álbum da Avenida Central é um marco. O triunfo da noção de civilização é indiscutível na concepção desse monumento. Nas imagens que compõe o Álbum a natureza do Rio tem papel secundário. Vence a cultura. Em alguns dos postais da Avenida é possível ver uma pontinha do Pão de Açúcar escondido pelas novas construções. E cada edifício daquela Avenida teve um papel importante para elevar o papel de capitalidade da cidade, como mostram os postais de Ferrez que não só exibiam o conjunto daquele eixo central, mas nos quais se imprimiam prédio a prédio.

Nas edições de postais foram estampados muitos dos que eram considerados os símbolos culturais da cidade. Nessas imagens mesmo os aspectos da natureza ganhavam maior importância quando eram produtos do esforço de organização do espaço promovido pelos homens, como mostra a importância de divulgação de imagens do Jardim Botânico e dos paisagismos do Passeio Público e do Campo da Aclamação. Foi também fundamental a difusão pelas imagens dos novos símbolos da República.

As conquistas de Marc Ferrez podem ser em parte avaliadas pela comparação entre o inventário *post mortem* de seu pai e o próprio. Zeferino ao morrer, embora tenha deixado dois imóveis, maquinário, mercadorias e treze escravos, deixou muitas dívidas e muitos herdeiros; Marc incluído entre os três menores de idade. Quando morreu, Marc Ferrez deixou apenas

dois descendentes, casados e bem encaminhados na vida profissional. Entre os bens constavam propriedades, títulos, conta pessoal, que resultaram em muitos contos de réis de herança, divididos amigavelmente entre os dois filhos. A instabilidade dos tempos de Zeferino e a morte precoce do casal Ferrez não resultaram no fracasso de seu filho mais novo. O cenário mortífero da cidade, trágico para a infância de Marc Ferrez, não se revelou traumática, pelo menos não se reflete no seu comércio consolidado no Centro da Cidade e nem na obra que ele difundiu mundo afora ao longo de um dos períodos mais significativos da história. O Rio de Janeiro das fotografias de Marc Ferrez reunia elementos de uma cidade sem vícios: a beleza das montanhas, a pureza das águas, os marcos arquitetônicos e civilizatórios, o papel portuário e comercial da cidade têm destaque nas vistas, nos panoramas e em suas reproduções no período de atuação de Ferrez e que certamente, espalharam-se em meios e formas de difícil apreensão tal a extensão dessa difusão. As diferentes leituras feitas pelo multifacetado público daquele universo visual talvez ultrapassem os nossos esforços de interpretá-los. Mas certamente elas contribuíram para atrair as pessoas e os negócios para o Rio de Janeiro, muito mais do que para afastá-los.

6
Referências bibliográficas

ABREU, Martha. **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

A Coleção do Imperador. Fotografia Brasileira e Estrangeira no século XIX. Rio de Janeiro: a Biblioteca: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1997.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; LOGATTO, Rosângela. **Imagens da seca de 1877-78 no Ceará – uma contribuição para o conhecimento das origens do fotojornalismo na imprensa brasileira.** Anais da Biblioteca Nacional, 1999, vol. 114.

AZEVEDO, André Nunes de. **Da monarquia à República. Um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906.** Tese de doutorado em História Social da Cultura, PUC-Rio, 2003.

AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). **Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Chistiano Jr.** São Paulo: Ex Libris, 1988.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaldi**. Lisboa: Casa da Moeda, Ed. Portuguesa. v. 5.

________. **Les imaginaires sociaux : mémoires et espoirs collectifs.** Paris : Payot, 1984.

BAJAC, Quentin. **L'image révélée. L'invention de la photographie.** Paris: Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2001.

BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial – São Paulo e Rio de Janeiro - 1864-1888.** Tese de doutorado em História apresentada ao departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

BANN, Stephen. **Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France.** New Haven e Londres: Yale University Press, 2001.

BARBOSA, Gino Caldatto. **Marc Ferrez: Santos panorâmico.** São Paulo: Magma Ed. Cultural, 2007.

BARRACLOUGH, Geoffrey. **Introdução à história contemporânea.** São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BARREIRO, José Carlos. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência.** São Paulo: UNESP, 2002.

BARROS & MOREL. **Palavra, imagem e poder**: **o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**, p. 167-186. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENCHIMOL, Jaime. **Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de documentação e informação cultural, 1992.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Paulo. **O Rio de Janeiro no Cartão Postal 1900-1930; introdução de Elisyio O. Belchior.** Rio de Janeiro, RIOARTE, 1983.

BRASIL DE MARC FERREZ, O. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900.** Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.

BRUNET, François. **La naissance de l'ideé de photographie.** Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

___________. **Testemunha ocular: história e imagem.** São Paulo: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. A Baía de Guanabara: os itinerários da memória. In: **Brasil dos viajantes**. São Paulo: Revista da USP, junho-agosto, 1996, pp. 156-169.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas. O imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

__________. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

__________. **A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (organizadores). **História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_________. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHIAVARI, Maria Pace. **Espaço urbano arquitetônico do Rio Republicano nos álbuns fotográficos institucionais.** In: Anpuh, XII Encontro Regional de História, 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org>. Acesso em: 15 abr. 2007.

CIAVATTA, Maria. Memória, História e Fotografia. In: **Anais do Museu Histórico Nacional.** Rio de Janeiro, 2000, vol. 32.

COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro: quatro séculos de histórias.** Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2008.

COMMENT, Bernard. **The panorama.** London: Reaktion Books, 1999.

COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COUTO, Ronaldo Graça (coord.) **A marinha por Marc Ferrez, 1880-1910.** Rio de Janeiro: Indez/Verolme, 1986.

CUNHA E MENEZES, Pedro.**Oswald Brierly: diários de viagens ao Rio de Janeiro, 1842-1867.** Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2006.

________. **O Rio de Janeiro na rota dos mares do sul: iconografia do Rio de Janeiro na Austrália.** Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2004.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIAZ, Maria Lucia Iglesias. **Xilogravura Popular Brasileira, Iconografia e Edição.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, ECA, 1992.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

DUNLOP, C. J. **Rio Antigo**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1956.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro de meu tempo.** Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

________. **Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

________. **Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2003.

FABRIS, Annatereza. **Usos e funções da fotografia no século XIX.** São Paulo: Edusp, 1992.

FAMÍLIA FERREZ: novas revelações. Catálogo da Exposição realizada no Centro cultural Banco do Brasil, de 26 de fevereiro a 27 de abril de 2008. Textos de Padro Karp Vasquez e Lygia Segala. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

FARGE, Arlette. **Palavras sem história; história sem palavras.** Centre de Recherches Historiques - École de Hautes Études en Sciences Sociales.

FERREZ, Gilberto & NAEF, Weston. **Pioneer photographers of Brazil, 1840-1920. The center for inter-american relations.** Library of Congress, 1976.

FERREZ, Gilberto. **Os irmãos Ferrez da Missão artística francesa**. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Separata do volume 275. Abril-junho de 1967. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1968.

____________. **A fotografia no Brasil. 1840-1900.** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

____________. **O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez. Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918.** São Paulo: Ed. Ex Libris, 1984.

____________. **Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez.** Rio de Janeiro, Banco Boa Vista, 1993.

____________. **Bahia. Velhas fotografias, 1858-1900.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

____________. **Velhas fotografias pernambucanas, 1851-1890.** Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

____________. **O Álbum da Av. Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco.** Rio de Janeiro: Ex-Libris/João Fortes Engenharia, 1982.

FIGUEIREDO, Cláudio. **O porto e a cidade: o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

FILHO, Domicio Provença (org.) **Os melhores contos de Machado de Assis.** São Paulo: Global, 2001.

FLORENTINO, Manolo & GÓES, José Roberto. **A paz das senzalas: família escrava e tráfico Atlântico. Rio de Janeiro, c.1790- c.1850**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

FLORENTINO, Manolo. **Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro: séculos XVIII e XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FREYRE, G. **Casa-grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.

FRIZOT, Michel (org.). **A new history of Photography.** Könemman, 1998.

GELLNER, Ernest. **Nações e nacionalismo.** Lisboa: Gradiva, 1993.

GERSON, Brasil. **História das ruas do Rio: e da sua liderança na história política do Brasil.** Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

GINZBURG, C. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_________. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1889.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. Guardar não é lembrar. In: **Anais do Museu Histórico Nacional.** Rio de Janeiro, 2000, vol. 32.

GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.

GUEDES, Roberto. "Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (Sécs. XVII-XIX)". In: **Topoi: Revista de História.** Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, 7 Letras, 2006, volume 7, número 13, jul-dez, 2006

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o instituto histórico e geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, n. 1, 1988.

________. Vendo o passado: representação e escrita da história. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 11 jun. 2008.

GUNTHERT, André. Estetique de l'occasion – naissance de la photographie instantaneé comme genre. In: **Études Photographiques.** Paris: Société Française de Photographie, 2001.

HARDMAN, F. F. e KURY, L. Nos confins da civilização: algumas histórias brasileiras de Hercule Florence. In: **Hist. Cien. Saúde-Manguinhos. Vol.11, n.2,** 2004. Disponível em <www.scielo.br>. Acesso em 8 jan. 2008.

HELZER, Alda; VIDEIRA, Antonio A. P. (orgs.) **Ciência, civilização e império nos trópicos.** Rio de Janeiro, Acess, 2001.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORTA, Sandra e KUSHNIR, Beatriz. **Avenida Central: contrastes do tempo**. Disponível em: Rede da Memória Virtual Brasileira: <http://catalogos.bn.br/redememoria/ >. Acesso em 20 abr. 2007

JUNIOR, Antônio R. de Oliveira. A luz social nas imagens. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, 2000, vol. 32.

JUNIOR, Rubens Fernandes; Lago, Pedro Corrêa do. **O século XIX na fotografia brasileira. Coleção Pedro Corrêa do Lago**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KERN, Stephen. **The culture of time and space**. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 2003.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910).** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

KOSSOY, Boris. **Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

______________. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1980.

_____________. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____________. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KURY, Lorelai. Viajantes naturalistas do século XIX. In: **Brasiliana da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001.

___________. A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na *Viagem ao Brasil*. In: **Revista Brasileira de História, v.21, n. 41**. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 7 ago. 2007.

LACERDA, A. L. & MELLO, Maria Teresa V. Bandeira de:, Produzindo um imunizante: imagens da produção da vacina contra a febre amarela. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. 10 (suplemento 2), pp.537-571, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 10 jan. 2008.

LAGO, Bia Corrêa do. **Augusto Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Contra Capa livraria/ ed. Capivara, 2001.

LAGO, Bia & Pedro Corrêa do. **Os fotógrafos do Império.** Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Orgs.). **História. Novos problemas, novas abordagens, novos objetos.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3 v., 1976.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi.** Imprensa Nacional: Porto 1984.

_________. **História e Memória.** Campinas: Editora da INICAMP, 2003.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. **Pereira Passos: notas de viagens**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.

LEVASSEUR, Emile. **O Brasil/por E. Levasseur: com a colaboração de Barão do Rio Branco.** Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. **História do Rio de Janeiro. Do capital comercial ao capital industrial e financeiro.** Rio de Janeiro, 1978, 2v.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História**, São Paulo, n.17, nov.1998, p.63-201. [tradução de capítulo do livro **The past is a foreign country**].

MACHADO, Humberto Fernandes; NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. **O Império do Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MARC FERREZ nas coleções do Quai d'Orsay. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

MARTINS, Carlos (org.). **Brasiliana: a collection revealed.** São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

MATTOS, Hebe & RIOS, Ana Lugão. **Memórias do cativeiro. Família, trabalho e cidadania no pós-abolição.** Civilização Brasileira, 2005.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo Saquarema. A formação do Estado Imperial.** Rio de Janeiro: Access, 1999.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. In: **Tempo**. Revista do Departamento de História da UFF. Vol.1, n. 2. Rio de Janeiro, 1996. pp. 73-98.

________. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALLENCASTRO, Luis Felipe (org**.). História da Vida Privada no Brasil: Império.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

________. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: **Anais do Museu Paulista,** vol.13, n. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. pp. 133-174.

________. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense em novembro de 1990. 2v.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. Os usos da imagem nas ciências sociais. In: **Estudos Históricos**, n.23, pp. 214-219, 1999. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=41. Acesso em: 5 nov. 2007.

________. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br> Acesso em: 11 jun. 2008.

_________. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: **Tempo.** Revista do Departamento de história da UFF. Vol.7, n.14. Rio Janeiro : 7Letras, 2003.

_________. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Comentário XII: visões, visualizações e usos do passado. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 13 jun. 2008.

MOREL, Marco. Cinq images et de multiples regards. Les 'découvertes' entre les indiens du Brésil et la photographie du XIX siècle. In: **Histoire et Sociétés de l'Amérique latine**. Revue de l'Asson ALEPH, nº 11, Paris: L'Harmattan, 2000, pp.31-56.

_________. Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX, vol. 8, 2001. **Hist. cienc. saúde-Manguinhos.** Disponível em: <http: //www.scielo.br>. Acesso em 22 mai. 2008.

_________. Em nome da opinião pública: a gênese de uma noção. In: **História e Imprensa. Homenagem a Barbosa Lima sobrinho -100 anos.** UERJ, 1998.

_________. Índios na vitrine: a exposição Antropológica Brazileira de 1882 no Rio de Janeiro. In: **IV Ciclo de Conferências Brasil 500 anos – Nação e Região.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

MOURA, C. E. Marcondes de. **Retratos quase inocentes.** São Paulo: Nobel, 1983.

MOUTOUKIAS, Zacarias. "La notion de réseau em histoire sociale: um instrument d'analyse de l'action collective". In: **Réseaux, familles et pouvoirs dans le monde ibérique**, **à la fin de l'Ancien Régime**. Paris: CNRS Editions, 1998.

NADALIN, Sérgio Odilon. **História e Demografia: elementos para um diálogo**. Campinas: ABEP, 2004.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: Naves, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Ática, 2007.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso.** Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1986.

__________. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 1991.

__________. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: **O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

__________. Panoramas. In: **Visões do Rio na Coleção Geyer**. Petrópolis: Museu Imperial; Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2000.

__________. **Entre dois mundos. O Rio de Janeiro de 1870 a 1889.** Rio de Janeiro, inédito.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: **Revista Projeto História PUC-SP.** São Paulo, n. 10, 1993.

OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz. Pequena História do fotojornalismo. In: **Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 32.** Rio de Janeiro: 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais. Espetáculos de modernidade do século XIX.** São Paulo: Hucitec, 1997.

PIJNING, Ernest. **Contrabando, ilegalidade e medidas políticas no Rio de Janeiro do século XVIII.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v.21, n.42, p. 397-414, 2001.

REGARDS sur le monde. Trésors Photographiques du Quai d'Orsay (1860 - 1914), Ministère des Affaires Etrangères (autoria). Paris: Somogy, 2001.

RICCI, C. T. Imagens e crônicas da arquitetura nas revistas ilustradas. In: **Revista Eletrônica DezenoveVinte.** Disponível em: <www.dezenovevinte.net>. Acesso em: 2 mai. 2008.

SALLES, Ricardo. **Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SCHERER, Joanna. Documento Fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In: **Cadernos de Antrpologia e Imagem.** Rio de Janeiro, nº3, Núcleo de Antropologia da Imagem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p.69-83, 1996.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

__________. **Viena Fin-de-Siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNA, Ernesto. **O velho comércio do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

__________. **A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Leonardo de Vasconcellos. Un empire dans les tropiques: le Brésil rédecouvert à travers la photographie. In: **Histoire et sociétés de l'Ámérique latine – revue de l'Association ALPEH**. Paris: nº10, 1999-2, pp.93-142.

SILVA, Alberto da Costa e. **Castro Alves: um poeta sempre jovem.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SOARES, Pedro Paulo. **A guerra da imagem: iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense.** Dissertação de mestrado em História Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

SOUZA, Anlene Gomes de. **O estrangeiro e a cidade. O Rio de Janeiro e o imaginário da viagem na primeira metade do século XX.** Dissertação de mestrado em História Social da Cultura, PUC-Rio, 1995.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

___________. **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, Francisco Carlos (org.). **História e Imagem.** Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1998.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo- 1839/1889.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

________**. As artes do ofício. Fotografia e memórias da engenharia XIX.** Tese de Doutorado em Área de Concentração Estruturas Ambientais Urbanas - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP, 1998.**no século**

_________. Literatura fotográfica e estudos biográficos: algumas reflexões em torno da obra do fotógrafo Marc Ferrez. **Boletim do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia da Escola de Comunicação e Artes da USP**. São Paulo, nº 2, 2007, p. 57-63.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VALE, Renata William Santos do, **Construindo a Corte: o Rio de Janeiro e a nova ordem urbana.** Disponível em: www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br. Acesso em 3 jun. 2008.

VASQUEZ, Pedro Karp. **D. Pedro II e a fotografia no Brasil.** Rio de Janeiro: Index, s.d.

__________. **Revert Henrique Klumb. Um alemão na corte imperial brasileira**. Ed. Capivara. Rio de Janeiro, 2001.

__________. **A fotografia no Império.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

__________. **Postaes do Brazil: 1893-1930.** São Paulo: Metalivros, 2002.

__________. **O Brasil na fotografia oitocentista.** São Paulo: Metalivros, 2003.

VELLOSO, Verônica Pimenta. **Cartões postais: imagens do progresso (1900-1910).** História, Ciências, Saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v.7, n.3, 2001. Disponível em: http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000600007&lng=en&nrm=iso.. Acesso em 31 de janeiro de 2008. doi:10.1590/S0104-59702001000600007.

VERANI, Ana Carolina. **O triste fim de Lima Barreto. Literatura, loucura e sociedade no Brasil da Belle Époque.** Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, PUC-Rio, 2003.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História – fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX.** São Paulo: Ed. Ática, 1997.

WELLS, Liz (org.) **Photography: a critical introduction.** New York: Routledge, 2000.

ZENHA, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. In: **Topoi, Revista de História.** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História social da UFRJ/ 7 Letras, 2002, n.5.

_________. Les usages de la photographie dans le production des vues du Brésil à la periόde impériale. In: **Études photographiques, n. 14**. Paris: Société Française de Photographie, jan. 2004.

_________. O negócio das “vistas do Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão. In: **Estudos Históricos,** n. 34, 2004/2. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=52>. Acesso em: 8 fev. 2007.

Fontes

Fontes primárias manuscritas:

Arquivo Nacional:

Carta de alforria concedida por Marc Ferrez. Segundo Livro de ofícios. Série Registro Geral. Livro 78, ano 1847, p. 139.
Carta de alforria concedida por Marc Ferrez. Segundo Livro de ofícios. Série Registro Geral. Livro 79, ano 1848, p. 293.
Carta de alforria concedida por Marc Ferrez. Segundo Livro de ofícios. Série Registro Geral. Livro 82, 1848-1849, p. 27 (verso), 28.
Carta de alforria concedida por Marc Ferrez. Segundo Livro de ofícios. Série Registro Geral. Livro 83, ano 1850, páginas 95, 117 (verso), 118, 156.

Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez.

ANTUNES, Humberto. **Carta para Marc Ferrez**. Rio de Janeiro, 1 mar. 1922. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2815, catálogo 1.

[ilegível]. **Carta para Marc Ferrez.** Paris, 25 nov. 1893. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2816, catálogo 8.

BERRINI, Luiz. **Cartas para Marc Ferrez.** São Paulo, 15 fev. de 1893 a 18 abr. 1895. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2819, catálogo 2.

CABRAL, B. R. **Cartas para Marc Ferrez.** Amsterdã, Moscou, 23 set., 17 out. 1895. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2820, catálogo 3.

WAMBACQ, E**. Carta para Marc Ferrez**. Paris, 5 de agosto de 1921. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2826, catálogo 5.

LAMY, E. **Carta para Marc Ferrez.** Courbevoie, França, 1 set. 1893. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2827, catálogo 4.

NEVIÈRE, A. **Correspondência para Marc Ferrez.** Paris, Pas de Calais, Berck, Strasbourg, 29 out. 1914 a 9 jan. 1915; 6 ago. 1921 a 14 jan. 1923. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2830, catálogo 11.

PATHÉ, C. **Carta para Marc Ferrez.** Jersey City, 2 de novembro de 1914. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2834, catálogo 13.

ROSENVALD, A. **Cartas para Marc Ferrez.** Rio de Janeiro, 4 ago. 1921 a 5 abr. 1922. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2836, catálogo 14.

THIELE, H. **Carta para Marc Ferrez.** Berlim, 1 mar. 1904. FF-MF 1.0.1, entrada principal 2838, catálogo 16.

D. PEDRO II; FILIPPE FRANCO DE SÁ. Carta imperial concedendo o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa a Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 7 de março de 1885. FF-MF 1.0.8, entrada principal 210.

Fundo Família Ferrez, documentos diversos.

Artigos e notas de jornais e revistas sobre o falecimento de Marc Ferrez. FF-MF 2.4.3, entrada 2759.

Assinaturas da missa de 30 dias do falecimento de Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 12 fev. 1923. FF-MF 2.4.2.1.5.

Bilhete da condessa d'Eu, [Princesa Isabel], para Eduardo [?], no qual pede que encomende quatro fotografias, cuja amostra anexa, "em casa de Marc Ferrez", e mais dois exemplares de cada espécie das fotos da missa campal, além das que já foram pedidas. [Rio de Janeiro, c. 1888]. FF-MF 1.0.6, entrada principal 1422.

Cartão de visita de Marc Ferrez e envelope timbrado do escritório de Marc Ferrez na Rua São José, 88, Centro. [Rio de Janeiro, 190-]. FF-MF 1.0.4, entrada principal 2744.

Certidão de batismo de Luciano José André Ferrez. FF-LF 3.0.1, entrada principal 2530, documento 3.0.1.1.1.

Contrato de aluguel da propriedade do Andaraí Pequeno feito pelos herdeiros de Zeferino Ferrez a Harper Müller & Cia.. Rio de Janeiro, 15 set. 1866. FF-MF 2.8.2.1 1-1.

FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie & POINDRELLE, Amédée. **Carta para D. Pedro II.** Rio de Janeiro, s.d. AN, FF-MF 2.8.2.1 4-1.

Passaportes de Júlio Ferrez, expedidos pelo Consulado Geral do Brasil, em Paris, e pelo Consulado Geral da França, em Genebra. Paris, 3 de agosto de 1914 e Genebra, 16 de setembro de 1915. FF-JF 1.0.3, entrada principal 2701.

Procuração de Marc Ferrez na qual nomeia e constitui seu bastante procurador o seu filho Júlio Ferrez, com poderes para receber, das Obras do Porto, as faturas de trabalhos feitos para a Avenida Central, podendo passar recibo das quitações. Rio de Janeiro, 4 de maio de 1910. FF-MF 1.0.5, entrada principal 2734, catálogo 1.

Procuração de Marc Ferrez, comerciante na rua da Quitanda, 67, na qual constitui e nomeia seu bastante procurador, Romain Lafourcade, com o fim especial de contratar a organização da nova firma Marc Ferrez & Filhos, cujo fim será a exploração de artigos de cinematografia e congêneres. [Rio de Janeiro, c. 1921]. FF-MF 1.0.5, entrada principal 3020, catálogo 2.

Relação das pessoas que assistiram à missa de Sétimo Dia realizada em 19 de janeiro de 1923 na igreja de S. Francisco de Paula, por alma de Marc Ferrez. FF-MF 2.4.2.1 4-1.

Tradução Juramentada do inventário de Zeferino Ferrez. FF-MF 2.8.1, entrada 1008.

Cartas para Júlio e Luciano Ferrez. FF-MF 2.4.1, entrada: 2849, catálogo: 2 FF-MF 2.4.1.2:

BRAVAIX. **Carta para Júlio e Luciano.** Paris, 22 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2. 8.

FRANCO, Luiz Carlos. **Carta para Júlio e Luciano Ferrez**. Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1923. FF-MF 2.4.1.2.5-1.

MONET, M. **Carta para Júlio e Luciano Ferrez**. Bordeaux, 15 fev. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.13.

NEVIÉRE, A. & P. **Carta para Júlio e Luciano Ferrez.** Paris, 17 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.6.

NEVIÈRE. Nancy, 23 jan. 1923. **Carta para Júlio e Luciano Ferrez.** AN, FF-MF 2.4.1.2.9.

TELLAN. **Carta para Júlio e Luciano Ferrez.** Paris, 20 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2. 7.

Família Ferrez, Firma Marc Ferrez:

Alvará da Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 24 set. 1902. FF-FMF 1.0.2, entrada principal 2948, catálogo 1.

Alvará da Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal. Guias de licença da Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 26 fevereiro de 1909 a 4 de janeiro de 1911. FF-FMF 1.0.2, entrada principal 2949, catálogo 2.

Carta da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária a Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1909. FF-FMF 1.1.1, entrada principal 2942.

Escritura de arrendamento do prédio a Rua São José, 88 que faz a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária a Marc Ferrez, com prazo de sete anos. Rio de Janeiro, 16 de abril de 1902. FF-FMF 1.1.2, entrada principal 2941, catálogo 1.

Guias de pagamento de licenças, de alvarás de licenças, aferição e taxa sanitária, da Prefeitura do Distrito Federal, em nome de Marc Ferrez, para o funcionamento da casa comercial [da firma Marc Ferrez & Filhos] de artigos para fotografia, na Rua São José, 84 ou 86, e, posteriormente, na Rua São José, 88 ou 96, e na Rua São José, 112. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1900 a 3 de fevereiro de 1911. FF-FMF 1.0.4, entrada principal 2943.

Guias de pagamento do imposto de indústrias e profissões da Recebedoria do Distrito Federal, em nome de Marc Ferrez, [pagas pela firma Marc Ferrez & Filhos] em razão da casa comercial de fotografia que possuía na Rua Senador Dantas, 88. Rio de Janeiro, 1º de fevereiro e 1º de agosto de 1911. FF-FMF 1.0.5, entrada principal 2944, catálogo 2.

Guias de pagamento do imposto de indústrias e profissões da Recebedoria do Distrito Federal, em nome de Marc Ferrez ou da firma Marc Ferrez & Filhos, pagas em razão da casa comercial de fotografia estabelecida na rua São José, 84 ou 86, e, posteriormente, na rua São José, 88 ou 96, e na rua São José, 112. Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1900 a 24 de julho de 1911. FF-FMF 1.0.5, entrada principal 2947, catálogo 1.

Nota da firma Carlos Conteville, de venda de três hidrômetros a Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 31 de julho de 1905. FF-FMF 1.0.3, entrada principal 2940.

Recibos de pagamento passados em nome da firma Marc Ferrez & Filhos, referentes ao aluguel da casa na Rua São José, 112, pertencente a Fortunato da Fonseca Méneres. Rio de Janeiro, 31 de março de 1909 a 1º de junho de 1912. FF-FMF 1.1.2, entrada principal, 2945, catálogo 2.

Recibos de pagamento passados em nome da firma [Marc] Ferrez & Filhos, referentes ao aluguel da casa na rua Senador Dantas, 88, pertencente a Urbano de Morais. Rio de Janeiro, 1 jun. 1909 a 1 jun. 1912. FF-FMF 1.1.2, entrada principal 2946, catálogo 3.

Biblioteca Nacional

Manuscritos:

Ferrez, Zeferino. Documentos Biográficos.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando licença pata restabelecer o Chafariz que fica em frente a sua chácara, em Andaraí e lhe que seja paga p produto da loteria que correm a seu favor, a fim de poder beneficiar sua fábrica de papel em Andaraí, solicita licença por seis, com vencimentos, a fim de poder ir a Europa, contratar operários. Localização: C-0712,009 n°001.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando que lhe seja paga a quantia devida pelas obras de encanamento das águas da Carioca para o Chafariz do largo de Santa Rita, tendo em vista o contrato assinado com a Intendência Geral da Policia. 1830-1837. Localização: C-0712,009 n°003.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando ser prorido como substituto da classe de Gravura de Medalhas da Academia de Belas Artes; entrega de quantia referente a extração de loteria; solicita para seu filho um lugar gratuito de aluno interno o externo Imperial Colégio de Pedro Segundo. 1837-1849. Localização: C-0712,009 n°004.
.

Ferrez, Marcos.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando ser nomeado lente da cadeira de Gravura na Academia de Belas Artes. 1835. Localização: C-1065,022 n°001.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando concurso para Lente da Cadeira de Escultura da Academia de Belas Artes. 1824. Localização: C-1065,022 n°002.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando a propriedade da Cadeira que serve dezoito meses. Localização: C-1065,022 n°003.

Relação das festas que se fizeram no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente N.S., e toda a Sua Real Família chegaram pela primeira vez àquela Capital. Ajuntando-se algumas particularidades igualmente curiosas, e que dizem respeito ao mesmo objeto. Lisboa: Impressão Régia, 1810, p. 12-13. BN, Seção de Impressos, cód. 36-0-21.

Fontes impressas.

FERREZ, Marc. Exposição de paisagens photographicas. Productos do artista brasileiro Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez. Fac-símile por Gilson Koatz, 1983.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844-1889). Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1844 a 1889.

Periódicos.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 18 nov. 1894.

Revista Illustrada. Rio de Janeiro, R.J., Typographia de Paulo Hildebrandt, 1876-1898. Periódico semanal. PR-SOR 00167[1-7].

Palcos e Telas. *Revista Theatral-Cinematographica.* Ano 3, número 107. PR-SPR 02218 [1-3].

Fon-Fon! Rio de Janeiro, ano IX, 1 jan. 1915.

Fon-Fon! Rio de Janeiro, ano XVII, num. 3, 20 jan. 1923.

Careta. Ano XVI, n. 761. Rio de Janeiro, 20 jan. 1923; Rio de Janeiro, 27 jan. 1923, ano XVI, n. 762.

Illustração Brasileira. Rio de Janeiro.

Semana Illustrada. Rio de Janeiro.

O Paiz. Rio de Janeiro, 14 jan. 1923.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 jan. 1923 e 20 jan. 1923.

A Noite. Rio de Janeiro, 13 jan. 1923.

A Scena Muda. Ano 2, n. 96. Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.

La Pelicula, v.7, n. 332. Buenos Aires, 2 fev. 1923.

Relatórios Ministeriais.

Relatório da Repartição dos negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas apresentado a Assembléia Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado Manoel Felizardo de Souza e Mello no ano de 1860. Rio de Janeiro: Typographia Universal Laemmert, 1861.

Relatório que devia ser presente a Assembléia Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado Pedro de Alcântara Bellegarde no ano de 1862. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1863.

Relatório apresentado a Assembléia Geral Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas Theodoro Machado Freire Pereira da Silva no ano de 1870. Rio de Janeiro: Typographia Universal E. & H. Laemmert, 1871.

Relatório do Ministério dos Negócios do Império. Ministro Manoel Pinto de Souza Dantas. 1881-A. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882.

Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo ministro Lauro Severiano Muller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1904.

Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906.

Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907.

Mensagens Executivas:

Manifesto Inaugural de Francisco de Paula Rodrigues Alves, presidente eleito para o quatriênio de 1902 a 1906. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1902.

Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves, Rio de Janeiro. Primeira sessão da quinta legislatura, 1903; segunda sessão da quinta legislatura, 1904; terceira sessão da quinta legislatura, 1905; quarta sessão da sexta legislatura, 1906.

Mensagem Apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente Affonso Augusto Moreira Penna. Abertura da segunda sessão da sexta legislatura, 1907; terceira sessão da sexta legislatura, 1908; primeira sessão da sétima legislatura, 1909.

Mensagem dos Presidentes das Províncias:

Mensagem apresentada a Assembléia Legislativa em 15 de julho de 1902. Estado do Rio de Janeiro, Quintino Bocaiúva. Rio de Janeiro, Tipografia do *Jornal do Commercio*, 1902.

Leis:

Coleção das Leis do Império do Brasil de 1835, parte 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1864.
Coleção das Leis do Império do Brasil de 1850, tomo XI, parte 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
Coleção das Leis do Império do Brasil de 1871, tomo XXXI, p. 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.
Coleção das leis do Império do Brazil de 1886. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

Disponível em: <www2.camara.gov.br>.

Fotografias:

Instituto Moreira Salles

Coleção Gilberto Ferrez
Coleção Mestres do Século XIX
Coleção Instituto Moreira Salles
Coleção Brascan

Biblioteca Nacional

Coleção Thereza Christina Maria
Acervo Digital da Biblioteca Nacional

Cartões-postais:

Coleções privadas:

Coleção Elisyo Belchior.

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Teatro Municipal. Rio de Janeiro. Sem indicação de editor. Não circulado.

Loc. 2596.

Rua Primeiro de Março. Rio de Janeiro. Ed. Laemmet e Cia.

Circulado em 3-11-1903. Loc. 219.

Pão de Açúcar. Não circulado. Ed. Wessel. Loc.: 2594.

Rua Primeiro de Março. Ed. Künzil, Zurich. Loc.: 458.

Praia de Ipanema, Copacabana. Casa Staffa. Loc.: 2452.

Nicteroy. Icarahy. Cabeça de Índia. Não circulado, sem indicação de editor. Loc.: 108.

Copacabana. Ed. A. Ribeiro. Loc.: 2457.

Exposição Nacional de 1908. Grande Palácio dos Estados. Circulado em 13-12-1908. Sem indicação de editor. Loc.: 2464.

Exposição Nacional de 1908. Pavilhão do Districto Federal. Ed. A. Ribeiro. Loc.: 2449.

Ponte da Exposição Nacional de 1908. Circulado em 23 de setembro de 1908. Loc.: 2392.

Exposição Nacional de 1908. Pavilhão da Bahia. Ed. A. Ribeiro. Loc.: 2450.

Igrejinha de Copacabana. Ed. Maison Chic. 06-01-1908. Loc.: 315.

Praia da Igrejinha. Ed. Empreza de Construções Civis. Loc.: 2451.

Copacabana. Bilhete postal não circulado. Ed. A. Ribeiro. Loc.: 2454.

Cartões-postais em meio eletrônico:

Worldwide vintage postcards
Disponível em: <www.postcardman.net>
Acesso em: 5 mar. 2008

Panoramio
Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/1573719>
Acesso em: 5 mar. 2008

Flickr
Disponível em: <www.flickr.com>
Acesso em: 1 mar. 2008

Alma carioca
Disponível em: <www.almacarioca.com.br>
Fotografias e cartões-postais do Rio de Janeiro no início do século XX:
<http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo2/index.htm>

Delcampe Auction
Compra e venda de cartões-postais
Disponível em: <www.delcampe.net>
Acesso em: 1 mar. 2008

E-Bay
Catálogos de compra e venda de postais antigos
Disponível em: <www.ebay.com>
Acesso em: 1 mar. 2008

Mercado Livre
Catálogos de compra e venda de postais antigos
Disponível em: <www.mercadolivre.com.br>
Acesso em: 01 mar. 2008

Sites:

Arquivo Nacional, base de dados Família Ferrez.
Disponível em:
<http://www.arquivonacional.gov.br/ferrez/ficha_tec_pesq2.php>
Acesso em dez. 2007.

Biblioteca Nacional
Disponível em: <www.bn.br>
Acesso em abr. 2007

Biblioteca Nacional Digital
Disponível em: <http://www.bn.br/bndigital/>
Collceção D. Thereza Christina Maria, álbuns fotográficos.
Disponível em: <http://catalogos.bn.br/terezacristina/>
Acesso em 10 jan. 2008

Câmara dos Deputados. Coleção das Leis do Império do Brasil, 1808 a 1889. Coleção publicada pela Imprensa Nacional digitalizada. Disponível em <www2.camara.gov.br>. Acesso em mai. 2008.

Center for Reseach Libraries. Disponível em: <www.crl.edu>. Projeto: *Brazilian Series Documents Project, Brazilian Governement Document Digitalization Project*. Acesso em: abr. 2007

Centro de Referência da História Republicana Brasileira. Disponível em: <www.republicaonline.org.br>. Acesso em: 31 jan. 2008.

Digital Book Index. Área de estudos: Brasil. Disponível em: <http://www.digitalbookindex.com/_search/search010areastudiesbrazila.asp>. Acesso em: 10 abr. 2007

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais
Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>
Acesso em: 5 mar. 2008

Instituto Moreira Salles
Acervo fotográfico digitalizado.
Disponível em: <http://ims.uol.com.br/ims/>

Museu Histórico Nacional. O Rio antigo por Juan Gutierrez.
Disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>
Acesso em: 2 fev. 2008

Rede da Memória Virtual Brasileira.
Disponível em: <http://catalogos.bn.br/redememoria/index.htm>
Acesso em: 5 jan. 2008

Scielo Brasil. Scientific Eletronic Library Online. Disponível em <http://www.scielo.br>.

Filmes:

FITZPATRICK, James A. **Rio de Janeiro: City of Splendour**. *Travel Talks. The voice of the Globe.* Photographed in Technicolor. Metro Goldwyn Mayer, 1936. 7m54s. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 24 mar. 2008.

Índice das imagens do capítulo 1:

Figura1
Marc Ferrez
Panorama de Rio de Janeiro
c. 1880
Albúmen
38 x 105 cm
Reproduzido de: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 144 e 145

Figura 2
Marc Ferrez
[Entrada da baía de Guanabara vista de Niterói]
c. 1885
17 x 35 cm
Coleção Gilberto Ferrez
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de: TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 49

Figura 3
Cédula de cem mil réis
1907
Reproduzida de: TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 47.

Figura 4
Marc Ferrez
[Vista de fora da Barra, do lado de Niterói]
c. 1890
Platinotipia, 24, 5 x 28,8 cm
Reproduzida de: FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 32.

Figura 5
Marc Ferrez
Cartão-postal
Rio – Entrada da Barra; Exterior
s.d.

Figura 6
Marc Ferrez
[Entrada da baía de Guanabara, vista da fortaleza de Santa Cruz]
Álbum *Rio de Janeiro*
c.1885
Albúmen
18,5 x 25 cm
Mapoteca do Palácio do Itamaraty
Reproduzida de: TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 50.

Figura 7
Augustus Earle
View from the summit of the Cacavada [sic] Mountains, near Rio
Aquarela
c. 1822
National Library of Australia

Figura 8
Charles Landseer (atribuído)
View of the Pão de Açúcar from the Silvestre Highway, c. 1827
Óleo sobre tela, 60,7 x 92 cm
Reproduzido de: Martins, Carlos. *Brasiliana: a collection revealed*, p. 7.

Figura 9
Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin
The city of Rio de Janeiro from the courtyard of The Gloria Church
Oleo sobre tela, 46,5 x 64,5 cm
1847
Museu Castro Maya, IPHAN – Ministério da Cultura
Reproduzido de: Martins, Carlos. *Brasiliana: a collection revealed*, p.16.

Figura 10
Marc Ferrez
Vue prise du haut du Pain de Sucre, 380m
(Vista tomada do alto do Pão de Açúcar, 380m)
c. 1890
Albúmen
16 x 22, 2 cm
Museu Imperial
Reproduzida de: TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 55.

Figura 11
Marc Ferrez
Rio de Janeiro (du sommet du Corcovado 710 m de haut)
c. 1885
Albúmen
17,6 x 34,5 cm
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles
Reproduzida de: *Rio de Janeiro, 1862-1927: álbum fotográfico da formação da cidade,* p. 127.

Figura 12
Marc Ferrez
Vue topographique de Botafogo
c. 1880
Albúmen, 15 x 22 cm
Coleção Particular, Rio de Janeiro
Reproduzida de: *Os fotógrafos do Império*, p. 185.

Figura 13
Marc Ferrez
[Floresta da Tijuca]
c. 1895
Instituto Moreira Salles
Reproduzida de: *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 163.

Figura 14
Marc Ferrez
[panorama tomado da Vista Chinesa]
c. 1880
Coleção George Ermakoff
Reproduzida de: ERMAKOFF, G. *Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica*, p. 131.

Figura 15
Marc Ferrez
Gelatina-prata
18.6 x 25 cm
Coleção Gilberto Ferrez
Reproduzido de: *Photography in Brazil 1840-1900,* p. 209.

Figura 16
Marc Ferrez
[Pão de Açúcar e Urca]
Cópia a partir de negativo original
21.8 x 27.8 cm
c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez,
Reproduzido de: *Photography in Brazil, 1840-1900,* p. 219.

Figura 17
Marc Ferrez
Pedra da Gávea
gelatina-prata
1885
30 x 24 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007A5P3FG2-111-112

Figura 18
Marc Ferrez
Rio de Janeiro: de i'île das Cobras
c.1880
Colódio
22,5 x 53 cm
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
Reproduzido de: TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 72-73

Figura 19
Album de vues du Brésil
"Vista tomada da Ilha das Cobras, segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro".
Reproduzida de: LEVASSEUER, Émile. O Brasil: por E. Lavasseur; com a colaboração do Barão do Rio Branco [et al]., p. 80.

Figura 20
Marc Ferrez
Baie de Rio de Janeiro (intérieur)
c. 1885
Albúmen
21,2 x 46,2 cm
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 147.

Figura 21
Album de vues du Brèsil
"Vista tomada do Morro do Castelo. Segundo fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro".
Reproduzida de: LEVASSEUER, Émile. O Brasil: por E. Lavasseur; com a colaboração do Barão do Rio Branco [et al]., p. 80.

Figura 22
Marc Ferrez
Estátua do General Osório, inauguração do monumento

12 de novembro de1894
Albúmen
17x34cm

Fundação da Biblioteca Nacional

Índice das imagens do capítulo 2:

Figura 1
[negra vendedora]
Louis Buvelot
1845
Gravura
Publicado por Lith. Heanton e Rensburg
Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 2
[trabalho escravo rural]
Louis Buvelot
1845
Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 3
[soldados negros]
Louis Buvelot
1845
Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 4
Marc Ferrez
Corcovado, 1886
Rio de Janeiro
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007A5P3F03-24

Figura 5
Marc Ferrez
Copacabana
c. 1895
Reproduzida de Gilberto Ferrez, *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 123.

Figura 6
Marc Ferrez
Cachoeira de Paulo Afonso, Bahia, 1875
Albúmen, 11, 5 x 18 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Reproduzida de: TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 84.

Figura 7
Marc Ferrez
[Flora Brasileira]
c. 1890
gelatina-prata
55 x 34,5 cm
IMS
Reproduzida de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 186.

Figura 8
Marc Ferrez
[Pedra da Gávea, vista da Pedra Bonita]
c. 1890
gelatina-prata
30 x 24 cm
IMS
Reproduzida de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 136.

Figura 9
Marc Ferrez
[Cascatinha da tijuca], c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Reproduzida de: FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez,* p. 165.

Figura 10
Marc Ferrez
[Marc Ferrez e sua família na floresta da Tijuca]
c.1889
Reproduzida de FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez,* p. 167

Figura 11
Marc Ferrez
[Marc Ferrez, Júlio, Luciano e ?]
c. 1905
Rio de Janeiro
Gelatina-prata
24 x 18 cm
IMS
Reproduzida de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 189

Figura 12
Marc Ferrez
[Dois irmãos e Gávea]
c. 1885

Reproduzida de Gilberto Ferrez, *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 131

Figura 13
Marc Ferrez
Cascata do Itamaraty
Petrópolis, Rio de Janeiro
c. 1880
Colódio
30 x 24 cm
IMS
Reproduzida de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 191

Figura 14
Marc Ferrez
Aqueduto da pedreira
Álbum: Obras de canalização provisória do rio São Pedro
1889
Reproduzido de:<
www.dominiopublico.gov.br>
O álbum para o qual esta fotografia foi feita pertence a Coleção Thereza Christina Maria da Biblioteca Nacional e está disponível integralmente em formato digitalizado pela Biblioteca (icon326379).

Figura 15
Frederico Guilherme Briggs
Quitandeira
Ed. Riviere & Briggs
Entre 1832 e 1836
BN, Loc. Iconografia pasta Z(10)

Figura 16
Frederico Guilherme Briggs
Negro de ganho
Ed. Riviere & Briggs
Entre 1832 e 1836
BN, Loc. Iconografia pasta Z(10)

Figura 17
Marc Ferrez
Depart pour la cueillette du cafe
c. 1885
BN, acervo digitalizado

Figura 18
Marc Ferrez
Départ pour la cueillette du café
Biblioteca Nacional, acervo digitalizado

Figura 19
Marc Ferrez
Escravos na colheita do café
c. 1882
Rio de Janeiro
Albúmen, 16 x 22 cm
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Reproduzida de: FERREZ, G., *Photography in Brazil,* p. 66.

Figura 20
Marc Ferrez
La récolte du café
c. 1880
Coleção Charles Wiener, quai d'Orsay
Reproduzida de: *Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay,* p. 27.

Figura 21
Marc Ferrez
[Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba]
c. 1882
Gelatina-prata, 30 x 40 cm
IMS
Reproduzida de: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 253.

Figura 22
Marc Ferrez
Rio de Janeiro
c. 1890
Gelatina-prata, 30 x 40 cm
IMS
Reproduzida de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 252.

Figura 23
Marc Ferrez
Mulets de charge (Minas)
c. 1880
Albúmen, 22,1 x 37,4 cm
Minas Gerais
Coleção Charles Wiener
Reproduzida de: *Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay,* p. 25.

Figura 24
Marc Ferrez
Embarque de café no porto de Santos antes da construção do cais
Província de São Paulo
c. 1880
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Reproduzido de Pedro Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, p. 237

Figura 25
Marc Ferrez
Chegada do café ao porto de Santos
c. 1890
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007dscn2873

Figura 26
Marc Ferrez
Negro cesteiro
c. 1875
Rio de Janeiro
IMS
Reproduzida de: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 237.

Figura 27
Marc Ferrez c. 1875
Instituto Moreira Salles
Reproduzida de: ERMAKOFF, G., op.cit., p. 143.

Figura 28
Marc Ferrez Baiana
Rio de Janeiro
1875
Reproduzida de: FERREZ, G., op.cit., p. 107.

Figura 29
Marc Ferrez
Baianas
Rio de Janeiro
1875
Reproduzido de FERREZ, G., op.cit., p. 106.

Figura 30
Marc Ferrez c. 1875
Instituto Moreira Salles
Reproduzida de: G. Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX,* p.139.

Figura 31
Marc Ferrez
[Vendedora de bananas com seu bebê]
1884
10,3 x 6,2 cm
Coleção particular São Paulo
Reproduzido de: LAGO, B. & P., *Os fotógrafos do Império,* p. 208.

Figura 32
Revert Henrique Klumb
[Negra posando em estúdio]
c. 1862
Coleção Ruy Souza e Silva
Reproduzida de: ERMAKOFF, G., op.cit., p. 203.

Figura 33 e 34
Marc Ferrez
[Baianas]
c. 1885
Coleção Ruy Souza e Silva
Reproduzidas de: ERMAKOFF, G., op.cit., p. 138.

Figura 35
Marc Ferrez
[Negra da Bahia]
c. 1885
IMS

Figura 36, *Revista Illustrada,* Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Figura 37
Marc Ferrez
Cartão-postal
Negresse de Rio
s.d., Coleção Elisyo Belchior

Figura 38
Marc Ferrez
Cartão-postal
Cueillette du Café
s.d.
Coleção Elisyo Belchior

Figura 39
Marc Ferrez
Cartão-postal
Récolte de la canne a sucre
Colheita da cana de açúcar
s.d.
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007A6P3F03-79

Figuras 40 a 46b*, Revista Illustrada,* Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Figura 47
Marc Ferrez
[Cesteiro]
c. 1899
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Reproduzida de: ERMAKOFF, G., op. cit., p. 137.

Figura 48
Marc Ferrez
[Vendedor de doces]
c. 1899
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Reproduzida de: ERMAKOFF, G., op.cit., p. 141.

Figura 49
Marc Ferrez
[Vendedor de bengalas e guarda-chuvas]
c. 1899
Reproduzido de: FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez,* p. 98.

Figura 50
Marc Ferrez
[Amolador]
c. 1899
Reproduzido de: FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez,* p. 103.

Índice das imagens do capítulo 3:

Figura 1
Marc Ferrez
Prédio n° 142
O Álbum da Avenida Central, p. 177.

Figura 2
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédios n° 2, 4, 6
O álbum da Avenida Central, p. 130

Figura 3
Marc Ferrez
Prédios Prédios n° 2, 4, 6
Registro fotográfico de Marc Ferrez da construção da Avenida Rio Branco, p. 18

Figura 4
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédio n° 35
O Álbum da Avenida Central, p. 64

Fig. 5
Marc Ferrez

Prédio n° 35
Reproduzida de: *O Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro, 1903-1906, p. 65.*

Figura 6
Marc Ferrez
Prédios nos. 56, 58, 60, 62, 64
O Álbum da Avenida Central, p. 147.

Figura 7
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédios n° 141, 143
O Álbum da Avenida Central, p. 98

Fig. 8
Marc Ferrez
Prédio n° 141-143
O Álbum da Avenida Central, p. 99.

Figura 9
Marc Ferrez
Prédios n° 87-89-91-93-95-97
O Álbum da Avenida Central, p. 83

Figura 10
Marc Ferrez
Prédios n° 87, 89, 91, 93, 95, 97
O Álbum da Avenida Central, p. 139.

fig.11
Marc Ferrez
Caixa de Amortização, c. 1907
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007A5P3F04-14

Figura 12
Marc Ferrez
Prédios n° 152, 154, 156, 158, 160, 162
Rede da Memória Virtual Brasileira
AGCRJ

Figura 13
Marc Ferrez
Avenida Central – vista para o sul
O Álbum da Avenida Central, p. 50

Figura 14
Marc Ferrez
Rio de Janeiro, c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
Ver figura 2, capítulo 1

Figura 15
Marc Ferrez
Avenida Central
c. 1908
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
007A5P3F04-20

Figura 17
Augusto Malta
Rede da memória virtual brasileira
AGCRJ

Figura 16
Marc Ferrez
Avenida Central – Vista para o Norte
O Álbum da Avenida Central, p. 51

Figura 18
Marc Ferrez
Avenida Central – Lado do Oeste entre 7 de Setembro e S. José
O Álbum da Avenida Central, p. 52

Figura 19
Marc Ferrez
Avenida Central- Lado do Oeste entre S. José e 7 de Setembro
O Álbum da Avenida Central, p. 53

Índice das imagens do capítulo 4:

Figura 1
Marc Ferrez
Albúmen
Carte de visite
5,5 x 9,2 cm
Paço Imperial
Rio de Janeiro, c. 1870
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de: *Rio de Janeiro, 1862-1927. Álbum fotográfico de formação da cidade,* p. 134.

Figura 2
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, R. S. José)
Palais de la Présidence
Rio de Janeiro
Não circulado.
Disponível em
<www.delcampe.net>
<http://www.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=rio+de+janeiro+palais&searchMode=a

ll&searchTldCountry=net&cat=0
&searchInDescription=N>
Acesso em 24 mar. 2008

Figura 3
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, R. S. José)
Statue D. Pedro I
Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 4
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, R. S. José)
Statue Don Pedro I
Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 5
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 96, R. S. José)
Rio – Estatua de D. Pedro I (número 22)
Circulado. Rio, 15 dez. 1906
Coleção Elisyo Belchior

Figura 6
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, rua de S. José N. 96)
Rio – Estatua de D. Pedro I (número 169)
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 7
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, rua S. José N. 96.)
Rio de Janeiro – Praça Tiradentes (número 68)
Circulado em: 29 dez. 1908
Coleção Elisyo Belchior

Figura 8
Litografia de L. Rochet
Segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro
Album de vues do Brésil
Reproduzido de: LEVASSEUR, E., *O Brasil*, ed. Bom Texto e Letras e Expressões, 2000, p. 12.

Figura 9
Cartão-postal
Ed. Mission Brésilienne de Propagande
Não circulado
Disponível em:
<www.delcampe.net>
<http://postcards.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=rio+de+janeiro+-+statue&searchMode=all&searchTldCountry=net&cat=-2&searchInDescription=N>
Acesso em 15 mar. 2008

Figura 10
Cartão-postal
Editor: A. Ribeiro
Estátua D. Pedro I. (número 56)
Não circulado.
Disponível em:
<www.delcampe.net>
<http://postcards.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=rio+de+janeiro+-+est%E1tua&searchMode=all&searchTldCountry=net&cat=-2&searchInDescription=N>
Acesso em 10 de março de 2008

Figura 11
Sem editor
Monumento a D. Pedro I
Rio de Janeiro
Circulado em 1912
Disponível em:<www.delcampe.net>
<http://postcards.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=rio+de+janeiro+-+statue&searchMode=all&searchTldCountry=net&cat=-2&searchInDescription=N>
Acesso em 25 mar. 2008
9 x 14 cm

REVISTA ILLUSTRADA

Figura 12
Revista Illustrada, ano 5, número 222
Rio de Janeiro
1880
Fundação da Biblioteca Nacional

Figura 13
Revista Ilustrada
Rio de Janeiro
1880
Fundação da Biblioteca Nacional

Figura 14
Marc Ferrez
Largo de São Francisco de Paula
Rio de Janeiro
c. 1895
Negativo original em vidro
Gelatina-prata
42 x 52 cm
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 162.

Figura 15
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, R. S. José)
Statue du Général Osorio et Eglise des Carmes
Rio de Janeiro
Circulado em 1901
Coleção Elisyo Belchior

Figura 16
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 96 R. S. José)
Rio – Interior da Igreja Candelária
Circulado em: 8 out. 1906
Coleção Elisyo Belchior

Figura 17
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, R. S. José)
Eglise S. Francisco de Paula
Rio de Janeiro
Disponível em: <www.ebay.com>
Acesso em 10 jun. 2007

Figura 18
Marc Ferrez
Largo de São Francisco de Paula
Rio de Janeiro
c. 1890
Instituto Moreira Salles
A5P3FG2-102-103

Figura 19
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, R. S. José)
Rua do Ouvidor
Rio de Janeiro
Não circulado
Disponível em:
<www.delcampe.com>
Acesso em 17 mar. 2008.

Figura 20
Cartão-postal de Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Rua 1º de Março
Reproduzido de Paulo Berger, *O Rio de Ontem no cartão-postal,* s.p.

Figura 21
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, Rue S. José)
Largo da Carioca
Rio de Janeiro
Reproduzido de: Paulo Berger, *O Rio de ontem no cartão-postal*, s.p.

Figura 22
Largo da Carioca
Rio de Janeiro
c. 1890
Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Doação de White Martins
Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=2607&cd_obra=28685>
Acesso em 5 de mar. 2008

Figura 23
Fotografia - *carte de visite*
Marc Ferrez
Lago do Jardim Botânico
Rio de Janeiro
c. 1870
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de: KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910),* p. 134.

Figura 24
Marc Ferrez
[Jardim Botânico]
Álbum de Rio de Janeiro , c. 1880
Mapoteca do Palácio Itamaraty
Reproduzido de: TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*, p. 77

Figura 25
Marc Ferrez
Jaardin Botanique, allée des palmiers
Rio de Janeiro
c. 1890
Albúmen
22,3 x 16,2 cm
Instituto Moreira Salles
Reproduzida de: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 182.

Figura 26
Marc Ferrez
Jardin Botanique (allée de palmiers)
Rio de Janeiro c. 1885
Coleção João Hermes P. de Araújo
Reproduzido de: TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*, p. 76.

Figura 27
Cartão-postal
Marc Ferrez (Marc Ferrez & Filhos – Rua de S. José, 112)
Rio de Janeiro, Jardim Botânico – Alameda das Palmeiras
Disponível em: < http://sabedoria.multiply.com/photos/album/180>
Acesso em 6 fev. 2008

Figura 28
Fotografia
Marc Ferrez
Passeio Público
c. 1870
Albúmen
19,4 x 25,4 cm
Instituto Moreira Salles
Reproduzida de: *O Brasil de Marc Ferrez*, página 166

Figura 29
Semana Illustrada, n.3, p. 21
Rio de Janeiro
Fundação da Biblioteca Nacional

Figura 30
Cartão-postal
Ed. de la Mission de Propagande
Brésil – Rio de Janeiro, Jardin Public
Não circulado.
Disponível em: <http://www.postcardman.net/brazil_rio.html>
Acesso em 5 mar. 2008

Figura 31
Fotografia
Marc Ferrez
c. 1890
Disponível em: <http://static.panoramio.com/photos/original/1573719.jpg>
Acesso em 5 mar. 2008

Figura 32
Desenho a partir de duas fotografias de Marc Ferrez
Parque da Aclamação
Rio de Janeiro
Reproduzido de: *O Brasil, por E. Lavasseur,* p. 78

Figura 33
Marc Ferrez
Estrada de Ferro Central do Brasil, c. 1880
Coleção Gilberto Ferrez
IMS
007A5P3F03-25

Figura 34
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, Rue S. José)
Gare du Chemin de fer Central
Rio de Janeiro
Circulado. 21 mai. 1904
Coleção Elisyo Belchior

Figura 35
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88, Rue S. José)
Gare du Chemin de fer Central
Reproduzido de:
<http://www.flickr.com/photos/quadro/51398149/sizes/o/>
Acesso em 18 mar. 2008

Figura 36
Fotografia
Marc Ferrez
Campo de Sant Ana
c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez
Reproduzido de FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 146.

Figura 37
Fotografia
Marc Ferrez
Campo de Sant Ana
c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez
Reproduzido de FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 147.

Figura 38
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, rua S. José N. 96)
Rio – Parque da Republica (número 158)
Disponível em:
<www.delcampe.net>
<http://postcards.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=Rio+-+parque+da+Rep%FAblica&searchMode=all&searchTldCountry=net&cat=-2&searchInDescription=N>
Acesso em 24 mar. 2008.

Figura 39
Cartão-postal
Marc Ferrez
Corcovado visto da R. S. Clemente
Rio de Janeiro
Disponível em:
<http://www.flickr.com/search/?s=int&q=ferrez&m=text>
Acesso em 24 fev. 2008

Figura 40
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88 R. S. José)
Sommet du Corcovado
Disponível em:
<www.mercadolivre.com.br>
Acesso em 2 fev. 2008.

Figura 41
Cartão-postal
Entrée de Rio de Janeiro.
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 88 R. S. José)
Não circulado.
Disponível em:
<http://www.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=entr%E9e+de+rio+de+janeiro&searchMode=all&searchTldCountry=net&cat=0&searchInDescription=N>

Figura 42
Revista Illustrada, Rio de Janeiro
Ano 7, número 303
1982
Fundação da Biblioteca Nacional

Figura 43
Marc Ferrez
Caminho Aéreo do Pão de Açúcar
Rio de Janeiro
Autocromo
6,0 x 6,2 cm
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 216.

Figura 44
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, R. S. José 96)
Avenida Central (número 1)
Circulado em 26 set. 1917.
Datado pelo remetente 25 set. 1914.
Coleção Elisyo Belchior

Figura 45
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, rua S. José n. 96)
Rio de Janeiro – Avenida Central: prédio Lloyd Brasileiro (número 172)
Datada pelo remetente: 7 mar. 1909
Coleção Elisyo Belchior

Figura 46
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, R. S. José n. 96)
Rio de Janeiro – Palácio Monroe (número 181)
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 47
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 96 R. S. José)
Rio – Avenida Central (número 93)
Datado pelo remetente: 18 fev. 1906
Coleção Elisyo Belchior

Figura 48
Cartão-postal
Ed. Maison Chic
Fotografia de Marc Ferrez
Avenida Central
Rio de Janeiro
Coleção Elisyo Belchior

Figura 49
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, rua S. José N. 96)
Rio – Avenida Central
Não circulado.
Coleção Elisyo Belchior

Figura 50
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, rua S. José N. 96)
Rio de Janeiro – Avenida Central (número 180)
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 51
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez R. S José n. 96)
Rio de Janeiro – Avenida Central (inicio) número 187
Datado pelo remetente 22 dez. 1908
Coleção Elisyo Belchior

Figura 52
Cartão-postal
Marc Ferrez (Marc Ferrez & Filhos, Rua de São José 112)
Rio de Janeiro – Avenida Central: Theatro Municipal
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

Figura 53
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Caixa de Amortização
Coleção Klerman Wanderlay Lopes
Disponível em: < http://fotolog.terra.com.br/luizd:411>
Acesso em 11 mar. 2008

Figura 54
Fotografia
Marc Ferrez
Caixa de Amortização
Rio de Janeiro
Coleção Gilberto Ferrez
Instituto Moreira Salles
007A5P3F04-14

Figura 55
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographia Marc Ferrez, Rua S. José N. 96)
Rio - Botafogo - Avenida Beira Mar (número 140)
Rio de Janeiro
Reproduzido de: BERGER, Paulo, s.p.

Figura 56
Marc Ferrez (Marc Ferrez & Filhos – Rua São José, 112)
Rio de Janeiro - Enseada de Botafogo
Disponível em: <http://sabedoria.multiply.com/photos/album/180?&album=180&view:replies=reverse#4>
Acesso em 10 fev. 2008

Figura 57
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez)
Ilha d'agua (número 72)
Rio de Janeiro
09-01-1905
Disponível em: <http://www.serqueira.com.br/mapas/rio-afogado.htm>
Acesso em 11 mar. 2008

Figura 58
Cartão-postal
Marc Ferrez (Photographie Marc Ferrez, 96 R. São José)
Ilha d'Agua (número 52)
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/11124678@N02/2253977671/>
Acesso em 24 fev. 2008

Figura 59
Cartão-postal
Marc Ferrez
Paquetá
Disponível em:
<http://www.delcampe.net/list.php?language=E&searchString=paqueta&searchMode=all&searchTldCountry=net&cat=0&searchInDescription=N>
Acesso em 24 mar. 2008

Figura 60
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendedores ambulantes
Disponível em:
<http://www.lamansarde.com.br/catalogo1.asp>
Acesso em 5 jan. 2008

Figura 61
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendeurs Ambulants
Disponível em:
<http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-69097239-carto-postal-vendeurs-ambulants-1906-ed73-photmarc-ferrez-_JM>
Acesso em fev. 2008

Figura 62
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendeurs ambulants
Coleção Antônio Marcelino
Disponível em:
<http://www.cartaopostal.fot.br/2006/html_interna47.htm>
Acesso em nov. 2007.

Figura 63
Anúncio da Kodak
Illustração Brasileira
1921
Fundação da Casa Rui Barbosa
Notação 87-01

Figura 64
Fotografia
Marc Ferrez
Cinema Pathé
c. 1908
Coleção Gilberto Ferrez
Instituto Moreira Salles
Reproduzido de: FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 188.

ANEXOS

Anexo A – *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, n. 428, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Notas e impressões

O ultimo numero da *Revista Illustrada* causou bastante sensação.

Tal é a força esmagadôra da verdade, singela e sem atavios!

As scenas da escravidão, que reproduzimos são, quasi, copiadas do natural. A cada canto se encontram testemunhas oculares d'esses horrores.

Entretanto, devemos dizer, não são nem melhores nem peiores do que as que se deram nos Estados-Unidos, nas colonias francezas, em toda a parte, emfim, aonde a abjecta instituição animalisou o homem.

Do nosso paiz, diz-se, geralmente, que a escravidão é dôce, que os escravos são bem tratados e que não ha horrores.

Isto não é verdadeiro, posto que reconheçamos que ha senhores que tratam com humanidade os seus escravos, e fazendeiros que se recommendam, pelo seu genio bondoso, incapaz de qualquer acto de violencia.

Sabemos, mesmo, de um, que tendo instado com um distincto militar, para assistir a uma festa de familia, quando o seu convidado se retirou, metteu-lhe na mão, com mil desculpas... um enveloppe contendo 20$000 rs, dando isso lugar a uma scena muito devertida.

Quanta bondade e quanto desfrute!

Para mostrar, emfim, que somos rasoaveis, não temos duvida em admittir, que a proporção entre os senhores maus e os bons, seja de um para cem.

Este um, porém, basta para condemnar a instituição e fazel-a fructificar em horrores sem fim!

A verdade é, que, para trucidar essas creaturas humanas, todos os meios teem sido inventados e a historia os registrará, embôra muito attenuados, porque só a muda naturesa, essa testemunha ou cumplice indifferente, poderia dizer o que a tal respeito se tem feito.

Os quadros reproduzidos são verdadeiros e, o que é mais, não são dos peiores.

Como diz Joaquim Nabuco, taes crimes são quotidianos e ficam sempre impunes.

A pobre escravisada Joanna, levou no seu corpo, para a sepultura, mais de 200 cicatrizes!

Tal é o estado de nossa patria. Desvendal-o torna-se o mais imperioso dever do patriotismo, o grito indignado das consciencias puras, o imprescriptivel dever de todos os homens de bem.

Que uma só pessôa não possa dizer — eu não sabia! e que o povo sinta o rubor subir-lhe ás faces, á vista de tanta ignominia.

Ah! não rivivem os cruzadôres inglezes!

Nem as grilhetas são chumbadas, entre nós, ás pernas dos verdadeiros criminosos.

Mas, ao menos, a opinião publica ha de estar álerta e prevenida contra os que conspurcam, em fins do seculo XIX, a honra e o bom nome do nosso paiz.

***

ANEXO B – Procuração. Marc para Júlio Ferrez. Rio de Janeiro, 4 maio 1910. Arquivo Nacional. Fundo Família Ferrez. FF-MF 1.0.5.1. p.1

FF- MF 1.0.5.1

TABELLIÃO EVARISTO
RUA DO ROSARIO N. 100
Antigo n. 86
Rio de Janeiro

Livro N.º 399 a Fls. 35 v

PRIMEIRO TRASLADO

Procuração bastante que faz

Marc Ferrez

Saibam quantos este publico Instrumento de procuração bastante virem, que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo, de mil novecentos e dez aos quatro dias do mez de Maio n'esta Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Capital dos Estados Unidos do Brazil, em meu cartorio, perante mim Tabellião comparece como outorgante, Marc Ferrez desta Cidade

reconhecido pelo proprio pelas duas testemunhas abaixo assignadas, do que dou fé; perante as quaes por elle, foi dito que, por este Publico Instrumento nomeava e constituia seu bastante Procurador a seu filho Julio Ferrez desta Cidade, para [illegible] dos Obras do Porto [illegible] trabalhos feitos para a [illegible] [illegible] recibo e quitação.

2276-10

Procuração. Marc para Júlio Ferrez. Rio de Janeiro, 4 maio 1910.
Arquivo Nacional. Fundo Família Ferrez. FF-MF 1.0.5.1. p.2.

concede todos os seus poderes, em direito permittidos, para que em nome delle Outorgante, como se presente fosse, possa em Juizo, ou fóra delle, requerer, allegar, defender todo o seu direito e justiça, em quaesquer causas ou demandas, civeis ou crimes, movidas ou por mover, em que elle Outorgante fôr Autor ou Réo em um ou outro fôro; fazendo citar, offerecer acções, libellos, excepções, embargos, suspeições e outros quaesquer artigos; contrariar, produzir, inquerir e reperguntar testemunhas, dar de suspeito a quem lh'o fôr; jurar decisoria e suppletoriamente na alma delle Outorgante; fazer dar taes juramentos a quem convier; assistir aos termos de inventarios e Partilhas, com as citações para ellas; assignar autos, requerimentos, protestos, contra-protestos e termos, ainda os de confissão, negação, louvação e desistencia; appellar, aggravar ou embargar qualquer sentença ou despacho, e seguir estes recursos até maior alçada; fazer extrahir sentenças, requerer a execução d'ellas, sequestro, assistir aos actos de conciliação, para os quaes lhe concede poderes illimitados; pedir Precatorias; tomar posse, vir com embargos de terceiro senhor e possuidor; juntar documentos e tornal-os a receber; variar de acções e intentar outras de novo, podendo substabelecer esta em um ou mais Procuradores, e os substabelecidos em outros, ficando-lhes os mesmos poderes em seu vigor, e revogal-os, querendo; seguindo suas cartas de ordens e avisos particulares, que sendo preciso, serão considerados como parte d'esta. E que tudo quanto assim fôr feito pelo dito seu Procurador ou substabelecido promette haver por valioso e firme, reservando para sua pessoa toda nova citação. Assim o disse, do que dou fé, e me pedi este instrumento, que lhe li, aceit e assigna

Anexo C

Ferrez, Marc. Carta para Luiz Le Cocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 3 jul. 1905. Folheto publicitário anexado à carta.
AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199 (3)

Marc Ferrez
Photographo da Marinha Nacional

RIO 1900
São Luiz 1904
WRATTEN & WAINWRIGHT'S
DALLMEYER, E. FRANÇAIS
C. ZEISS E GOERZ
AUTOGRAPHICO OU INDUSTRIAL
96, Rua de S. José
Rio de Janeiro

Rio, 3 de Julho de 1905

Illmo. Snr. Dr. Luiz J. Le Cocq d'Oliveira

Accuso recebimento de vosso estimado memorandum de 1 do corrente e declaro ter em meu poder as seguintes placas, constantes do referido memorandum:

[illegible]adas:

Bastidor de Bordar

Dr. Hermano Ramos

D. Maria Simonard dos Santos

F. H. Garnier

Costa Pacheco & Cª

Manoel Serpa

D. Adelina Mendes

Cortes transversaes de:

F. H. Garnier e de Costa Pacheco & Cª

secções de:

D. Maria Simonard dos Santos

placas de

Manoel Serpa

++++++++

Na esperança de poder sem demora vos entregar todas estas placas, sou

Attº, Vend. e Crº. Obgdº.

Marc Ferrez

Marc Ferrez

Photographo da Marinha Nacional

Premiado nas Exposições
de
Philadelphia 1876,
Bellas Artes 1879, 1883;
Brazil 1881,
Buenos Ayres, Amsterdam 1883
Anvers 1885, Paris 1889;
RIO 1900
e
São Luis 1904

Unico Depositario no Brazil
das Chapas Seccas ao Gelatino Bromureto
WRATTEN & WAINWRIGHT'S
E DAS AFAMADAS OBJECTIVAS
DALLMEYER, E. FRANÇAIS
C. ZEISS E GOERZ

Apparelhos Photographicos completos
para viagem e atelier,
Objectivas de diversos autores,
tudo garantido e perfeito
Papel albuminado, aristo
Papel á Platina, á Sensibilizar,
ao gelatino-bromureto, etc.
Cartões cortados e todos os demais
Pertences de Photographia

Encarrega-se
de reproducção de qualquer
DESENHO
AUTOGRAPHICO OU INDUSTRIAL
ao ferro prussiato
em photo-copia e de qualquer
Augmento.

96, Rua de S. José
Rio de Janeiro

Folheto publicitário ampliado

Anexo D

FERREZ, Marc. Carta para Luiz Le Cocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 26 mar. 1908. Arquivo Nacional, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199 (22).

1C.0.SCC.7.199

Rio, 26 de Março de 1908

22

Marc Ferrez & Filhos
Photographos da Marinha Nacional
Representantes dos Cinematographos e Fitas
PATHÉ FRÈRES
Depositarios no Brasil das Chapas
WRATTEN & WAINWRIGHT'S
E DAS AFAMADAS OBJECTIVAS
DALLMEYER,
C. ZEISS E GOERZ

Encarregão-se
de reproducção de qualquer
DESENHO
AMPLIAÇÕES
96, Rua de S. José
Rio de Janeiro

MARCA PATHÉ

Illmo. Snr. Dr. Luiz Le Cocq d'Oliveira

N'esta

Temos a honra de vos entregar junto á presente duas vias de conhecimento, uma factura consular e um aviso de seguro para duas caixas marca: L. C. 433 e 434 consignada á Commissão das Obras do Porto do Rio de Janeiro, contendo reproducções heliographicas de predios da Avenida Central.

As duas supra citadas caixas contem reproducções:

predio Nº 19
predios Nº 22,24 & 26
predios Nº 45-47 & 49
predios Nº 44-46-48

1.000 exemplares de cada prancha heliographica assim constituida.

Devendo ser requerida isenção de direitos para estes volumes ficam estes documentos confiados a vossa direcção para o respectivo processo administrativo.

Sempre ás vossas ordens, somos com alto apreço

de Vssa. Exia.

Attos. Admir. & Crdos. Obgdos.

Marc Ferrez & Filhos

ANEXO E - D. PEDRO II; FILIPPE FRANCO DE SÁ. Carta imperial concedendo o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa a Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 7 de março de 1885. Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez, FF-MF 1.0.8, entrada 210.

DOM PEDRO II

POR GRAÇA DE DEOS E UNANIME ACCLAMAÇÃO DOS POVOS

Imperador Constitucional

E DEFENSOR PERPETUO DO BRAZIL.

Querendo dar a Marcos Ferrez um publico testemunho de Minha Imperial Consideração em attenção ao merecimento artistico de que deu provas na ultima exposição geral da Academia Imperial das Bellas Artes:

Hei por bem Nomeal-o Cavalleiro da Ordem da Rosa

E para que possa usar das respectivas insignias mando-lhe esta CARTA, escripta no Palacio do Rio de Janeiro, em sete de março de mil oitocentos e oitenta e cinco, sexagesimo quarto da Independencia e do Imperio.

Imperador

Filippe Franco de Sá.

P. da Reg.

ANEXO F

Carta de Marc Ferrez para a Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. Arquivo Nacional, CCAC, cx21, 1C.0.SCC.19.152.

1C-0-SCC. 19-152 1

Rio 30 Janeiro de 1907

Archive-se

Approvo a proposta e orçamento
Rio, 30 Jan 1907
Paulo de Frontin

Exma Commissão Constructora da Avenida Central

Conforme vosso pedido, eis a lista completa dos predios cujas fachadas resta a photographar e mandar imprimir um milheiro de copias na Europa.

Total:

38 negativos a 50$000 — 1:900$000
7 " a 75$000 — 525$000
31.000 copias a 300$000 — 9:300$000
7.000 " a 600$000 — 4:200$000
devendo-se ainda considerar cerca de — 450$000
para o transporte e frete das folhas impressas na Europa ao porto do Rio.

Preço global 16:375$000

Os caixões serão retirados da Alfandega livres de direitos pela Exma Commissão conforme foi operado no trabalho anterior.

Ha ainda a considerar a reproducção dos projectos das fachadas de:

Theatro Municipal (2 lados) fl. dupla — 800$000
Lyceo de Artes e Officios - fl. dupla — 400$000
Escola de Bellas Artes (nova impressão em folha semi-quarto) — 250$000
Total — 1:450$000

(Um conto quatrocentos e cincoenta mil reis) para completar o serviço photographico iniciado.

Rio de Janeiro 30 de Janeiro 1907
Marc Ferrez

ANEXO G

Guia de imposto. Rio de Janeiro, 9 nov. 1900. Arquivo Nacional, Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.1.

FF-FMF 1.0.5.1.1

6661

Modelo 14

4 Districto n. 12

ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL

Recebedoria da Capital Federal

IMPOSTO DE INDUSTRIAS E PROFISSÕES

N. .... 2º SEMESTRE DE 1900 Serie ....

Fixo . . . . 40$000

Proporcional . . . 24$000 64$000

Multa de 10 % . . . . $

$

Mais 5 % . . . . $

$

Certifico que o Sr. Marc Ferrez

deve de imposto a quantia de sessenta e quatro mil reis como

Photographia, productos chimicos, lançado pela casa n. 84

da rua de S. José

Capital Federal, 7 de Novembro de 1900

Pelo Sub-Director,

[illegible]

Recebi em 9 de Novembro de 1900

Imprensa Nacional

ANEXO H - Guia de imposto. Rio de Janeiro, 25 jan. 1904. Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.11.

FF-FMF 1.0.4.1.11

Districto Lançamento fl. 22

Nº 9953

PREFEITURA DO DISTRICTO FEDERAL

EXERCICIO DE 1904

ALVARÁS DE LICENÇAS E AFERIÇÃO

Imposto .... 180$000 / 75$000 255$000

Ternos de pesos ....
" " " ....
Balanças ....
Força ....
Rasoura ....
Chapa ....
Ternos para liquidos ....
" " seccos ....
Metro ....
Trena ou escala ....
Expediente .... 3$000
Liga .... 90$000
Taxa sanitaria .... 6$000
Multas ....

Rs. .... 354$000

Agencia da Prefeitura ... Visto ... em 26 de Janeiro 1904

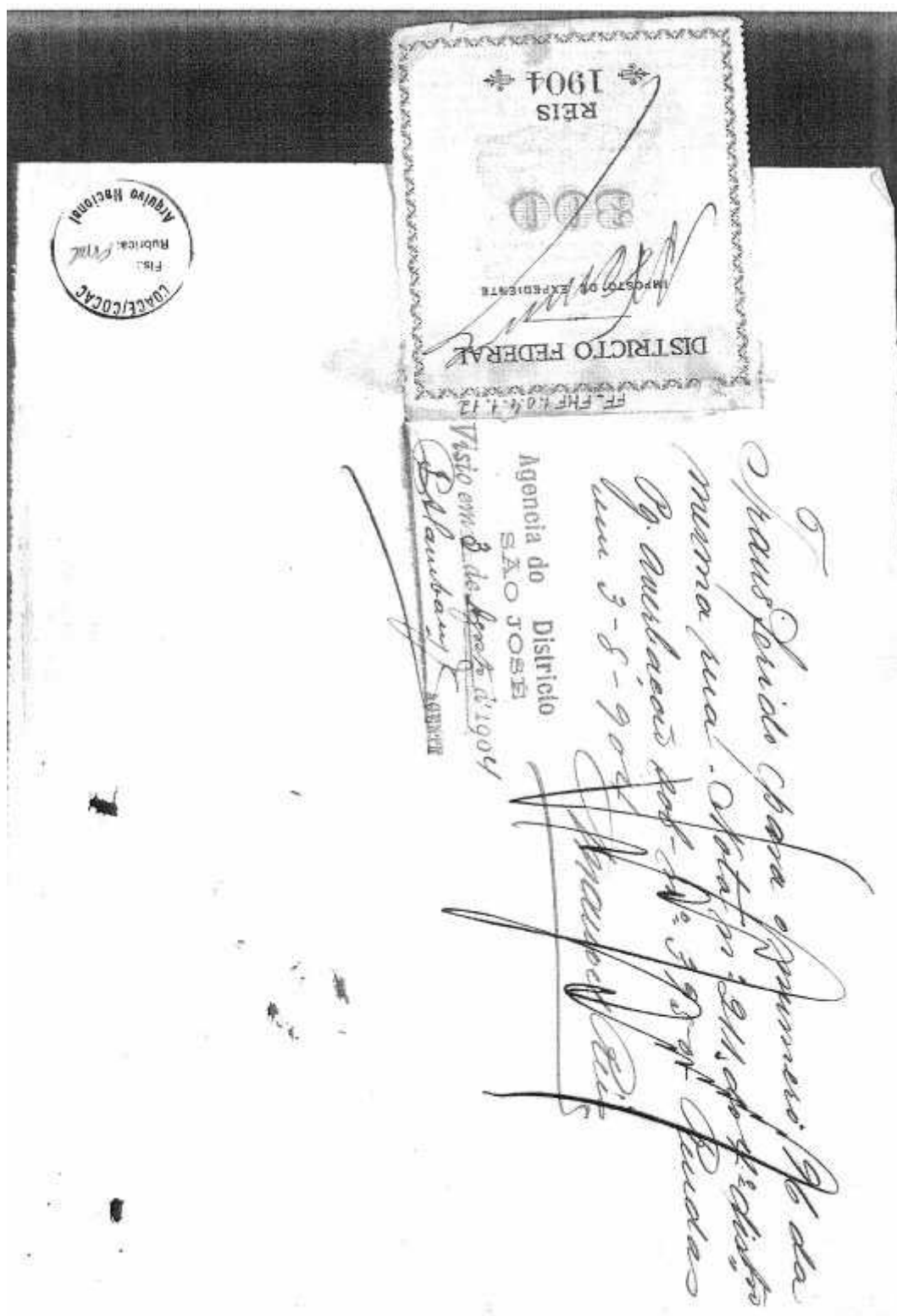
O Sr. Marc Ferrez
deve a quantia de trezentos e cincoenta e quatro mil réis
correspondente ao imposto de Photographia e objectos para photographia, uma taboleta menor de 5m e dois lettreiros menores de 1/2 metro
lançado pela casa n. 88 da rua de S. José

Prefeitura Municipal, 25 de Janº de 1904

O ESCRIPTURARIO,

Recebi, em 25 de Janº de 1904

O THESOUREIRO,

Typ. do Instituto Profissional

ANEXO I - Guia de imposto. Rio de Janeiro, 10 fev. 1909. Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.19.

FF-FMF 1.0.4.1.19

3º Districto Fls. 60 N. 7746

PREFEITURA DO DISTRICTO FEDERAL

Directoria Geral de Fazenda

EXERCICIO DE 1909

Imposto de Licenças, Aferição e Taxa Sanitaria

Imposto .... 210$000 75$000 285$000

Termos de pesos ..... 16$700

Balanças .... 1$000

Forço .... $

Rasoura .... $

Chapa ....

Terãos para liquidos ....

" " seccos ....

Metro, trena ou escala ....

Agencia da Prefeitura - 4º Districto

Em 22 de Outubro de 190

O Agente

Expediente .... 33$700 6$000

Liga ....

Taxa Sanitaria .... 96$000

Multas ....

Rs .... 420$700

Certifico que o Snr. Marc Ferrez deve a quantia de quatrocentos e vinte mil e setecentos correspondente ao imposto de ... de objectos de photographia ...

lançado pela casa n. 96/8 da rua S. José

Rio de Janeiro, 10 de Fev. de 1909

O ESCRIPTURARIO,

Recebi, em 10 de Fev. de 1909

PELO RECEBEDOR,

Por desp.º de 2/3/09 foi
transferido para a mesma
rua n.º 112 = 2.ª Secção
10 Março 909 - [illegible]

ANEXO J– Anúncio da Revista *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano IX, 1º jan. 1915. Disponível em: www.bn.br.

Galeria portatil para bilhetes Postaes.

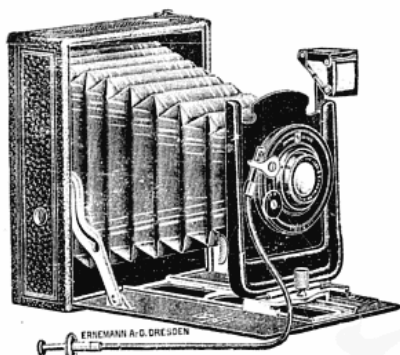
£ 120 LUCRO

EM TRES MESES

Foi este o lucro liquido do Sr. E. Lopez de Diego depois de ter pago todas as contas de hotel, passagens de Estrada de Ferro, vapores e outras despezas, em uma viagem que fez á America do Sul com uma *Machina Photographica "Mandel" Para Bilhetes Postaes*. Centenares de outras pessoas fizeram o mesmo. Porque não o faz o Sr.? O Sr. póde dobrar os seus ganhos actuaes trabalhando seja durante o seu tempo livre, seja permanentemente, como PHOTOGRAPHO DE UM MINUTO. NÃO E' PRECISO EXPERIENCIA ALGUMA. O nosso processo especial e exclusivo permitte tirarem-se photographias *Directamente Sobre os Bilhetes Postaes, Sem Chapas, Pelliculas, Negativas ou Camara Escura*. As Machinas "Mandel" para Bilhetes Postaes, fazem cinco estylos differentes de photographias (tres tamanhos) bilhetes postaes e botões. Ganham-se quantias immensas onde quer que haja gente. Nas feiras, carnavaes, Corridas de Touros, estações de caminhos de ferro, caes de embarcar, festas ecclesiasticas e nacionaes. — Todos estes logares serão verdadeiras minas de ouro para o Sr. uma vez que possua uma Machina "Mandel". ***Jogos Completos £ 2 10s (Ouro) Para Cima.*** Não importa quaes sejam as suas circumstancias actuaes, o Sr. poderá comprar um dos muitos jogos que fabricamos. Cada machina está montada com lentes excellentes e produzirá photographias claras e limpas. INVESTIGUE O ASSUMPTO IMMEDIATAMENTE. Enviar-lhe-hemos litteratura descrevendo todas as nossas machinas, *gratuitamente*. ESCREVA-NOS HOJE MESMO e aprenda o modo de poder tornar-se independente com um negocio seu e muito proveitoso.

THE CHICAGO FERROTYPE CO.

Autores Originaes da Photographia em um Minuto. — F. 318 Ferrotype Bldg., CHICAGO, ILL., U. S. A.

ANEXO L - Anúncio da Revista *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano IX, 1º jan. 1915. Disponível em: www.bn.br.

PORQUE NÃO É V. E.^CIA PHOTOGRAPHO AMADOR?

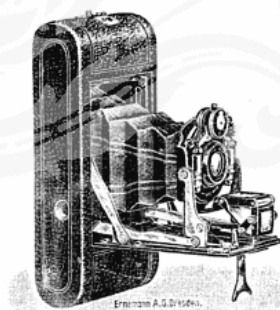
A arte da photographia, hoje é uma das mais emocionantes, documentando a recordação de passeios, notas de reportagem, paysagens, situações e até AVENTURAS...

TUDO DIANTE DOS OLHOS É MOTIVO INTERESSANTE PARA O AMADOR

DEPENDE SÓ DE UMA BOA MACHINA

E QUAL SERÁ ELLA ?

A **ERNEMANN.**

A superioridade dos apparelhos ERNEMANN consiste na simplicidade, na segurança e na LUMINOSIDADE das LENTES.

GRANDE VARIEDADE EM MATERIAL PHOTOGRAPHICO COMO: PLACAS, FILMS, PAPEIS ETC.

CASA STANDARD